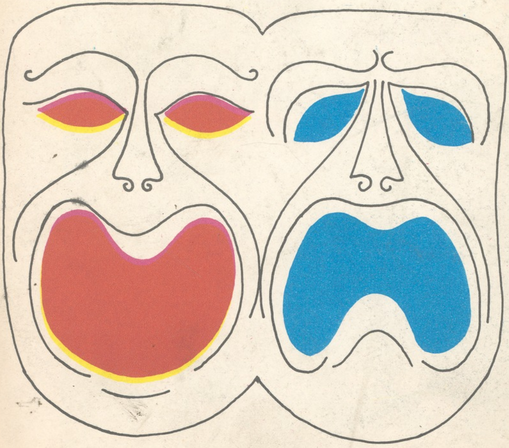
القاهرة

أدب • فكر • فن •

AL-QĀHIRAH

تصدر منتصف كل شهر • العدد ٩٥ • ١٠ شوال ١٤٠٩ هـ • ١٥ مايو ١٩٨٩ م •

عدد ممتاز عن المسرح



• الثمن ٧٥ قرشا •

أزهار الداليا للفنان العالمى رينوار .



القاهرة

فى هذا العدد

القاهرة

رئيس مجلس الادارة

أ. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

شمس الدين موسى

المشرف الفني

محمود الهندى

الثمن ٧٥ قرشاً

الأسعار في البلاد العربية

الكويت ٧٥٠ فلساً . الخليج العربى ٢١ ريالاً قطرياً . البحرين ١,٢٠٠ دينار . سوريا ٢١ ليرة . لبنان ٣٧,٥ ليرة . الأردن ٧٥٠ فلساً . السعودية ٧,٥ ريالاً . السودان ٣٥٢ قرشاً . تونس ١,٩٢٠ دينار . الجزائر ٢١ دينار . المغرب ١٨,٧٥ درهم . اليمن ١٥ ريالاً . ليبيا ١,٢٠٠ دينار . الدوحة ١٢ ريالاً . الامارات العربية ١٢ درهم . غزة القدس ٧٥ سنتاً .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة تليفون : ٧٦٤٢٧٦ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٧٥٠٠٠

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير ◆
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط ◆
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية ◆
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر ◆

حافظ إبراهيم والمسرح

مع أن فن الغزل من أشدّ موضوعات النظم العربي اجتذاباً للشعراء ، إلا أن حصّته في ديوان شاعر النيل حافظ إبراهيم (١٨٧٢ ؟ ـ ١٩٣٢) تشغل ما يزيد قليلاً على ثلاث صفحات ، تنطوي على عدد نزْر من المقطوعات القصيرة التي تشكّل أقل من ثلاثين بيتاً . ولربما كان رُبع تلك الأبيات

حافظ ابراهيم



مترجماً عن جان جاك روسو ، أما غالبيتها الباقية فتتغزّل «في جندي مليح» إنجليزي (؟؟) .

وهذا النصيب البخس الذي ناله شعر الغزل ، ناله أيضاً فن المسرح ، رغم أنه كان ـ في أواخر القرن الماضي ، وأوائل القرن الحالي ـ مازال وافداً جديداً على الثقافة القومية الحديثة . وكان يسعى إلى التعرّف عليه ، ومحاورته بالتأليف أو الترجمة أو الإعداد ، شعراء كبار من معاصري حافظ ، مثل : محمد عبد المطلب ، وأحمد شوقي ، وخليل مطران وغيرهم .

وإذا ما فتّشنا في أضابير المسرح المصري التاريخية ، ومصادر أخباره التي تتآكل عاماً بعد عام حتى لتوشك على التلاشي من فرط التجاهل وسوء الاستخدام والحفظ ، طالعتنا إشارات قليلة مبتسرة عن إسهامات حافظ إبراهيم المحدودة ، والتي لا تغري الباحث بالمثابرة والاستزادة .

فقد جاء في كتاب عن جورج أبيض[1] ، أن حافظ إبراهيم ترجم مسرحية «الشهداء» للكاتب الفرنسي رينيه دي سانت آن ، وأن فرقة جورج أبيض قامت بتمثيلها . ثم أمسك الكتاب تماماً عن التعريف بالعرض ، وتاريخه ، وظروفه الفنية .

كما ورد في مصدر آخر[2] أنه ترجم مسرحية «مكبث» لشكسبير ترجمة نثرية ، ولكنه لم يهتم بطبعها ، أو تقديمها للتمثيل ، ومن ثمّ ، ساخت تحت مواطىء الزمن الثقيلة في الضياع مع غيرها من أشعاره .

أما العمل الإبداعي التمثيلي الوحيد المعلن عن نفسه فهو «منظومة تمثيلية» التي وصفت بأنها دراما شعرية من فصل واحد ، وبأن حافظ إبراهيم وضعها بالاشتراك مع إسماعيل صبري[3] .

ويجيئنا خبر نشرها مرة أخرى من الممثل والأديب المسرحي السوري عبد الوهاب أبو السعود (١٨٩٧ - ١٩٥١) . فبعد أن اشتغل ممثلاً ثانوياً في فرقة جورج أبيض فترة قصيرة ، عاد إلى موطنه بالشام ، حاملاً معه بعض النصوص المسرحية التي كانت معروفة وقتذاك ، وكان من بينها نص يتعلق بأحداث جزء من وطنه هو المنظومة التمثيلية ، التي عرفت باسم «جريح بيروت» . وقام أحمد عبيد ـ صاحب المكتبة العربية بدمشق عام ١٣٣٢ هـ (١٩١٣) ـ بنشر المسرحية ، على أنها نص شعري من فصل واحد ، ومن تأليف إسماعيل صبري وحافظ إبراهيم . وقد طبع هذا النص مع رواية تمثيلية أخرى عنوانها «شهداء الانتقام ـ أو قاتل أخيه» من تأليف (أو بالأحرى إعداد) عبد الوهاب أبو السعود الذي وصف عمله بأنه «رواية


يعقوب صنوع

تمثيلية خيالية ـ مأساة ذات خمسة فصول»⁽٤⁾ .

فإذا ما انتقلنا إلى مرجع آخر ، وجدنا جريدة الأهرام ، تشير إلى أن فرقة جورج أبيض قد استهلت نشاطها المسرحى على دار الأوبرا بتقديم مسرحية «جريح بيروت»⁽٥⁾ كما أضافت سعاد أبيض إلى ذلك قولها ، وأنه «اشترك مع حافظ إبراهيم فى صياغة هذه المسرحية حسن صبرى» (تقصد إسماعيل صبرى)⁽٦⁾ .

ولكن عند تجميع أشعار حافظ إبراهيم لتضمينها فى مجلد واحد ـ أو أكثر ـ سقط اسم إسماعيل صبرى كشريك فى تأليف (التمثيلية) ، كما سقط عنوانها «جريح بيروت»،واستبدل به عنوانها الأول الذى ولدت عليه وهو «منظومة تمثيلية» .

ونعتقد أن المؤلف الحقيقى للنص الذى بين أيدينا ، هو حافظ إبراهيم وحده ، وأن الشاعر الرقيق إسماعيل صبرى باشا (١٨٥٤ - ١٩٢٣) ، لم يكن غير صديق للمؤلف ، اطلع على النص فى مسودته الأولى ، ثم اقترح على صاحبه إجراء بعض التصويبات اللغوية والتحسينات البلاغية والبدائل اللفظية ، التى أخذ بها حافظ قبل تقديم عمله للجمهور ، أو للطبع . فلقد عرف إسماعيل صبرى بين بعض معاصريه من النقاد بأن شعره ينبىء عن طبع رقيق ، وذوق لغوى دقيق ، وحس موسيقى رهيف ، ولكن لم تؤثر عنه ـ على ما نعرف ـ أية خبرة نظرية أو عملية بتقنيات الدراما والمسرح . وكان يتخذ من بيته فى شارع قصر العينى منتدى أدبياً يؤمّه أصدقاؤه وعارفوه من الشعراء ومحبى الفنون الأدبية ، ومنهم حافظ إبراهيم الذى يبدو أنه كان يستشيره ويستنصحه فى بعض ما ينظم . ولقد كشف حافظ صراحة عن تلك الاستشهادات التى أفاد منها فى قصيدة طويلة يرثيه فيها ، نقتطع منها⁽٧⁾ :

لقد كنتُ أغشاه فى داره
وناديه فيها زَهَا وازدهرْ
وأعرضُ شعرى على مسمع
لطيف ، يحسّ نبوّ الوترْ
على سمع باقعةٍ حاضرٍ
يميّزُ القديمَ من المبتكرِ
فيصقُلُ لفظىَ صقلَ الجمانِ
ويكسوه رقةَ أهلِ الحضرِ
يرقرقُ فيه عبيرَ الجنانِ
فتستافُ منه النُهى والفكر
كذلك كان ـ عليه السلام ـ
إماماً لكلِّ أديبٍ شَعَر
فكنا الجداولَ نروى الظِّماءَ
ـ ظِماء العقول ـ وكان النهر

ومن هذا الاعتراف البيّن ، يمكن أن نخلص ـ على نحو محتمل ـ إلى أنه كان لاسماعيل صبرى يدٌ طولى فى تنقيح المنظومة ، واكسابها النغمة الشاجية ، وفى التخفيف من جهارة ايقاعاتها الخطابية ، ولكن لا ندرى ـ بالطبع ـ مدى سعة نطاق العملية التصحيحية .

وهذا التدخل (الأستاذى) ـ غير المشكوك فيه ـ هو الذى حمل حافظ إبراهيم الشاعر الحسّاس على أن يضمّ اسم إسماعيل صبرى ـ الذى تغاضى عن ذلك ـ إلى اسمه كمؤلف ثان للنص المنقّح . وبقى الاسمان على النص سنوات غير قليلة ، إلى أن جاء المشرفون على طبع ديوان حافظ ، فآثروا حذف اسم إسماعيل صبرى كشريك فى تأليف المنظومة . وهكذا ، تتآلف طبعات الديوان ـ وفيه المنظومة ـ بلا أثر لاسم إسماعيل صبرى .

أما الدافع الموضوعى الذى أوعز إلى شاعر النيل بكتابة هذه المنظومة ، فهو ما يعرف فى التاريخ العربى الحديث بالحرب الطرابلسية . فعندما نشطت دول أوربا الاستعمارية فى اقتسام إفريقيا ، وأصبحت مصر من نصيب انجلترا ، وتونس خاضعة لفرنسا ، ثارت شهية إيطاليا ، وأسفرت عن أطماعها فى طرابلس الليبية . ومن ثم ، أصبحت طرابلس عام ١٩١٢ ميداناً للحرب بين تركيا التى تحكمها ، وإيطاليا التى تسعى إلى احتلالها . ولقد صاغ حافظ إبراهيم فى «حرب طرابلس» تلك ، قصيدة وطنية طويلة ، مطلعها :

طمعٌ ألقى عن الغرب اللِّثاما
فاستفقْ يا شرق واحذر أن تناما

ورغبة فى توسيع نطاق المناوشات العسكرية ، قام الأسطول الإيطالى بقذف بيروت بالقنابل ، باعتبارها مدينة تابعة لإحدى الولايات العثمانية . وكان من جرّاء هذه الغارة العدوانية ، أن قُتل وجرح الكثيرون من المواطنين الأبرياء . وكان من الطبيعىّ أن تستنكر الحكومة المصرية ذلك الاعتداء الغاشم ، وتحتجّ عليه ، وتشاطر تركيا غضبها . وبناء على طلب السلطة فى القاهرة ، نظم حافظ إبراهيم هذه (التمثيلية) كتعبير أدبى عن مشاركة لبنان ما حلّ به من نكبات .

ولما كانت فرقة جورج أبيض ، قد أعيد تشكيلها للتمثيل باللغة العربية ـ بدلاً من اللغة الفرنسية ، استجابة لتوصية سعد

زغلول وزير المعارف وقتذاك ـ فقد افتتحت نشاطها المسرحي العربي بهذه (التمثيلية) ليلة الثلاثاء التاسع عشر من مارس عام ١٩١٢ ، على أن يخصص إيراد الحفلة كله لضحايا العدوان الإيطالي . وفي ليلة الخميس الحادي والعشرين ، بدأت الفرقة موسم نشاطها المسرحي العام الذي تجهزت له ، بتقديم مسرحية «أوديب» ، وفي الخامس والعشرين عرضت مسرحية «لويس الحادي عشر» ، ثم مسرحية «عطيل» ليلة الثلاثين من نفس الشهر .

***

وتقع «منظومة تمثيلية»[٨] ، أو «جريح بيروت» ، في مشهد شعري حواري واحد ، تؤديه أربع شخصيات ، هي : الزوج البيروتي الجريح ، وزوجته ليلى ، ورجل عربي في صحبته طبيب ، كانا يتجولان مع جماعة غير محدّدة الهوية . ولا ينطوي المشهد على أية معلومة تعين مكانية الحدث أو زمنه ، ولا على أي إرشاد مسرحي يوحي بأبعاد الشخصيات ، أو يشير إلى تحركاتها ، أو يصف انفعالاتها ، على النحو المألوف في النصوص المسرحية .

وإذا كان من الصعب تلخيص النص المسرحي العادي على نحو متكامل ، فإن الأمر يبدو أشد عسراً ومشقة بالنسبة إلى المنظومة الشعرية ، اللهم إلا عن طريق الإيحاء بوميض بعض معاني أبياتها .

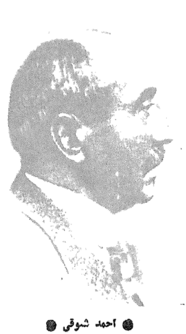
ويستهلّ المشهد بقصيدة طويلة تتألف من تسعة عشر بيتاً ، يخاطب فيها الجريح البيروتي زوجته ليلى الوفية المغلوبة على أمرها ، ويلوم نفسه على أنه سيموت دون أن يقضي حقّ بلاده في الدفاع عنها . ثم يشتم البغاة الآثمين الذين اعتدوا على وطنه الحبيب الجدير بالفداء ، والذي كان مرتع طفولته ، ومهد غرامه بزوجته :

بيروتُ مهدُ غرامي
فيها وفيكِ صبوتُ
جررتُ ذيلَ شبابي
لهواً ، وفيها جريتُ
فيها عرفتُكِ طفلاً
ومن هواكِ انتشيتُ
ومن عيونِ رُبَاها
وعذبِ فيكِ ، ارتويتُ
فيها (لليلى) كِناسٌ
ولي من العزِّ بيتُ

وتردّ عليه ليلى في مقطع مماثل بثلاثة أبيات من نفس الوزن والرّويّ ، مما يوقع في الرتابة الموسيقية القصيدية . وتتمنى الزوجة لو تستطيع أن تفتديه بعمرها .

فيجيبها الجريح المدنّف بقصيدة أخرى طويلة ، تبلغ ثمانية وعشرين بيتاً ـ ولكنها بروي يخالف سابقه ـ يوصي فيها زوجته ، بأن تكفكف دمعها ، وتمهّد له قبراً على ذُرا لبنان ، وتمدّ به لوحاً تنقش رقه ، أنه راح ضحية قرصان البحر الغادرين . ثم يهجو المتقمين الجبناء الذين فرّوا مذعورين من ضربات الفرسان المدافعين عن طرابلس :

قرصانُ بحرٍ تولّوا
من حَوْمةِ الميدانِ
لم يخرجوا قيدَ شبرٍ
عن مسبحِ الحيتانِ
ولم يطيقوا ثباتاً
في أوجهِ الفرسانِ
فشمّروا لانتقامٍ
من غافلٍ في أمانِ
وسوّدوا وجهَ روما
بالكيدِ للجيرانِ
تبّاً لهم من بُغاةٍ
فرّوا من العقبانِ



● احمد شوقي ●

كما يتمنى ـ في نفس القصيدة ـ لو أنه عاش ليرى الشرق وقد استردّ مجده وكرامة الإنسان ، وقد أودت مضارته بحضارة الغرب ، ويحكم مرة أخرى من العدوان الغاشم ، واستبداد الإنسان بالإنسان ، ومعاملته معاملة الحيوان ، ثم ينهي قصيدته ـ المفككة الأغراض ـ بعظة خطابية للإيطاليين والأتراك المتحاربين :

يا قومَ انجيلِ (عيسى)
وأمةَ القرآنِ
لا تقتلوا الدهرَ حقداً
فالمُلْكُ للدّيانِ

ولا تجد ليلى في جعبتها ما تردّ به على مطوّلة زوجها ذات المعاني المكرورة ، وتنشغل برؤية أناس قادمين نحوهما . وبعدئذ لا يتكلم عنهم إلا رجل عربي ، ثم طبيب بثلاثة أبيات فقط مرة واحدة حتى نهاية المشهد .

ولما يتسمّع العربي إلى أنين الجريح الذي يشكو الأسى واللوعة ، يسأل الزوجة عمّا أصابه . فتخطره بأنه إحدى ضحايا الخائنين الذين صبّوا عليهم الرزايا دون رحمة ، ثم تطلب منهم أن يخفّفوا آلامه إذا استطاعوا إلى ذلك سبيلاً . فيتفحصّه الطبيب ، ويعلن على الحاضرين بأن الجريح ميئوس من شفائه ، وأنه سيموت بعد لحظات «غضّ الشباب حزيناً» .

وهنا ينخلع قلب العربي غضباً ـ وكالعادة التي مازلنا نمارسها في حياتنا العملية والأدبية ـ يلقي مطولة شعرية في خمسة عشر بيتاً ، يندّد فيها بالمعتدين ، ويُعايرهم بالجوع ، والوحشية ، والغدر ، والتنكر لأمجاد جدودهم القدامى :

أفٍّ لقومٍ جياعٍ
قد أزعجوا العالمينا
قِراهُمُ أين حلّوا
ضربٌ يقدُّ المتونا
عقّوا المروءةَ ، هدّوا
مفاخرَ الأولينا
عاثوا فساداً وفرّوا
يستعجلون السّفينا

كما يتّهمهم بالإساءة إلى الغرب ، ويسائل أوربا عن معنى حضارتها التي تدّعيها ، ويؤكد رضاء قومه بعيشهم وقناعتهم ومسالمتهم ، ثم يعبّر عن مشاركته أحزان «مسّرة» . وقد كان ـ وقتذاك ـ

سلامه حجازى



مطران الروم الأرثوذكس ، ومهنئاً بمداواة جرجى العدوان :

إنـا نـرى فـيـك عـيـسـى
يـدعـو إلى الخـير فـيـنـا
قـرّبـتَ بـين قـلـوب
قـد أوشـكـتْ أن تـبـيـنـا
فـأنـت فـخـرُ الـنـصـارى
وصـاحـبُ الـمـسـلـمـيـنـا

ثم يطلب الجريح من زوجته المسكينة ــ وقد تجمّدت معانيه ــ ألا تنده به ، لأن الطبيب يائس من شفائه ، كما أنه يحسّ بقلبه يهمس بتلك النهاية الوشيكة . وقبل أن يسلم الروح يهتف بحياة بلاده «فإنى أقضِى ، وتحيا بلادى» .

وهنا يفزع العربى متنفخ الأوداج ــ مرة أخرى ــ ويروح يرثى الميّت فى مقطوعة قصيرة ، ويصفه «بالشهامة» ، وبأنه كان «نَدْباً ، طويل النّجاد» ، وبأنه كان «رجاء البلاد» . وكان أولى بالزوجة الأرملة التى عاشرت زوجها ، أن تقوم بهذا المديح والرثاء بدلاً من الغريب الوافد االذى لم يره قط إلا منذ لحظات ، ولكن ما الحيلة فى شعر الرثاء التقليدى ، الذى ينثال آلياً ، ويستعرض محاسن الميت ، ويعدّد فضائله التى لم يكن للشاعر بها أية خبرة على الإطلاق .

ثم يطلب العربى من الضحية ــ كعادة النظّامين والخطباء فى مثل تلك المواقف ــ أن ينام هانئاً مطمئناً ، لأن أحقاده لن تخمد أبداً ، إلا بالانتقام الرهيب :

فـيـاشـهـيـداً رَمَـتْـهُ
غـدراً كُـراتُ الأعـادى
نَـمْ هـانـئـاً مـطـمـئـنـاً
فـلـم تـنـمْ أحـقـادى
فـسـوف يُـرضـيـك ثـأرٌ
يُـذيـبُ قـلْـبَ الجـمـادِ

وبهذا الوعد والوعيد الطنّان ، تنتهى المنظومة التمثيلية .

* * *

عندما وضع حافظ إبراهيم (تمثيليته) تلك لم يكن أحمد شوقى قد نشر من مسرحياته غير «على بك الكبير ، أو دولة المماليك» عام ١٨٩٣ . إلاّ أن المتحصّلات الدرامية المتاحة فى اللغة العربية لم تكن قليلة وكان فى مكنة شاعرنا الاطلاع عليها ، والتشبّع بروحها ، وبما يمكن أن تخلفه فى نفسه من آثار مضمونية وشكلية . فالفِرقَ المسرحية النشطة آنذاك ، كانت تتغذّى على محاولات المؤلفين المحلّيين ، وعلى اجتهادات المترجمين الصحيحة أو السقيمة ، وإعدادات المقتبسين . ومن ثمّ ، كانت هناك نصوص مسرحية تخرجها المطابع ، وأخرى مقدّمة فى دور العرض ، يمكن للأديب المنشىء أن يحاكيها ، أو ينسج على منوالها . من ذلك مثلاً ــ عروض فرق : صنّوع ، والخياط ، وقرداحى ، وفرح ، وسلامة حجازى ، وترجمات : محمد مسعود ، ونجيب الحداد ، وأديب اسحق ، ومحمد عفت ، وإعدادات : محمد عثمان جلال ، ومؤلفات : النقاش ، وأبى خليل القبانى ، ومحمد العبادى ، واسماعيل عاصم ، ومحمد عبد المطلب وغيرهم من الأدباء الذين انجذبوا إلى ميدان المسرح .

إلا أن مزاج حافظ إبراهيم الشخصى أو ثقافته الخاصة ، لم تكن تنزع إلى الفنون الدرامية ، لا كعامل تثقيفى ، أو مجال إبداعى . ولهذا ، لا يُعاب عليه هذا العزوف ، أو الاكتفاء بمحاولات جدّ محدودة فى الترجمة بصفة عامة ، والاضطرار إلى وضع هذه المنظومة التمثيلية بناء على (طلب خاص) .

والعنوان الذى اتخذه حافظ ــ بحقّ ــ لعمله الأدبى ، يكاد يتعادل شكلاً ومحتوى مع ما نطلق عليه الآن مسمّى «حوارية شعرية» ، أو «قصيدة حوارية» ، لأن العناصر الماهويّة التى تتجوهر بها الدراما كجنس فنى متميّز مفقودة . فالبناء العام للمنظومة ــ وإن بَدَا حواريًا كالمسرحية ــ إلا أنه يؤكد ببنياته الداخلية والخارجية أنه لمّا يزل ضرباً من التقصيد الذى يعنى فيها الشاعر بالإيقاع التكرارى ، والكلمة ذات الجرس الإنشادى المصلّ ، والتعبير البيانى ، والمعانى النظمية التقليدية ، والتواجد الذاتى فى كل مقولات الشخصيات ، دون محاولة الخروج المستطاع عن الذاتية ومعطياتها الانطباعية ، كى تتموضع كل شخصية ، وتستقلّ بسمات خاصة . وبهذا ، غابت عن هذا البناء التقصيدى أدوات الصنعة الدرامية المجسدَّة للأحداث ، التى ترتكز على حبكة ذات فعل متفاعل فى ذاته ، وتنصهر فيه القصة ، والشخصيات ، والأفكار ، واللغة ، والمناخ الخاص فى جسم عضوى متوحد ومتكامل . أما البناء فى منظومة شاعرنا التمثيلية فينهض ــ فى مجمله ــ على تتالى الأبيات الشعرية القصائدية النكهة والرصف والتركيب وإن توزّعت على عدد من الشخصيات التى تقول ولا تشخّص .

وإذا ما تجاوزنا افتقاد الحبكة الدرامية ــ لا الحبكة التقصيدية ــ إلى تصوير الشخصيات المشتركة فى الأداء ، ألفيناها فرديات تُلقى مقطوعات شعرية فى موضوعات متسلسلة . وبهذا ، يمكن بَتْر كل مقطوعة من سياقها العام ، ودسّها فى تضاعيف ديوان حافظ إبراهيم الغنائى الضخم ، مع وضع عنوان مناسب تستقل به . فالشخصية الدرامية المصنّعة على نحو سليم ، توحى بجملة مواضعها المسرحية ، بأبعادها الفزيائية والاجتماعية والنفسية الخاصة بها ، ولا تكون مجرد أسطوانة ، معبّأة بصور الشاعر الإنشادية الطابع ، والمألوفة المعنى فى الديوان الشعرى العام .

إن الجريح المتهافت الذى يلفظ أنفاسه الأخيرة ، حمله المؤلف حملاً على أن يلقى وحده تسعة وأربعين بيتاً من الشعر ، بينما خصّ الشخصيات الثلاثة الأخرى ببقية أبيات التمثيلية التى تبلغ ستة وثلاثين بيتاً . ولو كان هذا الجريح مشتركاً فى قتال ضارٍ دفاعاً عن وطنه ضد هجوم المعتدين ــ كما

يقضى الموقف الدرامى الطبيعى ــ وكان جرحه المميت نتيجة استبساله وشجاعته ، لعُدّ بطلاً مؤثّراً ، تمجّده الأشعار والمسرحيات وفنون النحت والتصوير والموسيقى ، ولكنه هنا مجرد (ضحية) من الضحايا الذين تعرضوا للقنابل العشوائية التى كان الأسطول الإيطالى المنير يقذف بها من البحر . وبتجرّد هذا الجريح من القيام بعمل بطولى إيجابى يتفرّد به ، أصبح شخصاً عاماً يحرّك بما دهاه فى الرّائين عاطفة الرثاء والتأسّى ، ولا يثير فيهم الإعجاب والاشفاق والخوف كالبطل الإيجابى المتفرّد بعمله فى المسرحية المأسوية مثلاً .

ولقد صاغ حافظ إبراهيم منظومته كلها فى البحر المجتثّ العمودى الذى كان يكثر التقصيد فيه . ولم يحاول فى محاوراته أن يجعل شخصية واحدة تنطق بيتاً مفرداً ، أو شخصيتين ــ أو أكثر ــ تتقاسمان بيتاً واحداً من الشعر على النحو المألوف عند شعراء الدراما ــ كشوقى مثلاً ــ مما يجعل التحاور يجرى فى سهولة وسرعة ويوحى بالواقعية ويكسر حدّة الإيقاع . وإنما كانت كل شخصية تنطق بنصيبهامن الأبيات الكاملة ، المؤطّرة بالصيغة الغنائية الخطابية .

وبهذا الانحسار داخل بحر قصير واحد ، وبعدد محدود جدّاً من القوافى ، تولّدت ايقاعات المنظومة على نحو جهير رتيب . فالجريح ــ مثلاً ــ يلقى مرّة قصيدة طولها تسعة عشر بيتاً ذات وزن ورويّ واحد ، ولا يلبث ــ مرة أخرى ــ أن يعاود إلقاء قصيدة ثانية طولها ثمانية وعشرون بيتاً ، ذات وزن ورويّ واحد ، ثم يلقى بيتين اثنين يختتم بهما حياته من رويّ آخر ، تشاركه فيه أبيات الرجل العربى الخمسة التى ينهى بها التمثيلية . وعلى هذا ، كانت المنظومة التى تتألف من خمسة وثمانين بيتاً عموديًا صحيحاً من الشعر مصاغة فى وزن واحد ، وأربع قوافٍ مختلفة .

ومن هذا المنطلق القصائدى ، نلاحظ أن أغراض الشعر الإنشادى التقليدية المعروفة ــ كالحماسة ، والهجاء ، والمديح ، والرثاء ، والغزل ، والوصف ، والحكم ــ تكاد تكون كلها متوافرة فى المنظومة ، والتمثّل بذلك يمكن إدراكه فى الأبيات التى استشهدنا بها من قبل ، ولا نود تكرارها . ولا عجب فى ذلك ، فإن شاعرنا الكبير كان فى طليعة شعراء عصره الغنائيين المبرّزين ، ومن أوفرهم فصاحة وأصالة .

ولكن إذا ما تغرّبت المنظومة عن صلاحية التوظيف المسرحى بسبب طغيان الروح الغنائية ، والافتقار إلى الصنعة الدرامية ، فإنها لاتزال صالحة ــ كشعر إنشادى تحاورى ــ لتدريب طلاب المدارس على فن الإلقاء باللغة العربية الفصحى ، حيث يتوافر الإيقاع المباشر المنمّط ، والكلمات الصحيحة لغوياً ونحويًا ، والانفعالات البسيطة غير المعقدّة ، والروح الخطابية التى تستفزّ الحناجر الغضة الناشئة ◆

إبراهيم حمادة

هوامش الدراسة :

١ - سعاد أبيض . جورج أبيض . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص ١١٨ .

٢ - يوسف أسعد داغر . معجم المسرحيات العربية والمعرّبة . بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٨ ، ص٥٠٣ .

٣ - تضمنها كتاب : بغية الممثلين . نشره سليمان حسن القبانى . الاسكندرية : مطبعة غرزوزى ، ١٩١٢ .

٤ - نديم معلاً محمد (دكتور) الأدب المسرحى فى سورية . دمشق : منشورات مؤسسة الوحدة ، ١٩٨٣ ، ص ٢٢ .

٥ - جريدة «الأهرام» الأربعاء ٢٠/مارس/١٩١٢ .

٦ - مرجع سابق ، ص ١١٨ .

٧ - ديوان حافظ إبراهيم . ضبطه ، وصححه ، وشرحه ، ورتبه : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الإبيارى . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٧ ، ص ٥٢٥ .

٨ - نفس المرجع «منظومة تمثيلية» ، من ص ٣٨٣ - ٣٩٠ .

هامش

موضوعات هذا العدد الممتاز الخاص ، لا تتناول جانباً واحداً من جوانب المسرح المختلفة ، كما يقضى التخصص الأكاديمى ، وإنما آثرناها شاملة ، وبلا تحديد ، وذات ابعاد متنوعة .

فمع الموضوعات التثقيفية الأجنبية المترجمة ـ التى تعالج بعض المفاهيم الدرامية والمسرحية ـ أضفنا إلتفاتات جادة ومثمرة إلى ماضى المسرح المصرى الذى لا يزال حقلاً غفْلاً ، فى مسيس الحاجة الى ارتيادات بين حين وآخر حتى يتم تأريخه ولو على نحو متقطع .

كما لم نغفل نشر نصوص مسرحية ، أو التعرض لعيّنات من عروض الموسم المسرحى فى القطاعين العام والخاص .

وفى حدود المساحة الضيّقة ، قدمت المجلة تحليلات تعريفية لبعض ما أصدرته المطابع من منشورات تتعلق بالمسرح . هذا إلى جانب الحوارات والرسائل الجامعية الخاصة بذلك .

إننا نأمل أن يكون هذا العدد قد أنجز خطوة أخرى نحو غاية المجلة التثقيفية الجادة ، واتجهت باهتمام نحو ادب المسرح وفكره وفنه .

والله ولىّ التوفيق

ا . ح .

الاعداد الدرامى من أجل المتفرج

ماركودى ماريين
ترجمة : سعد توفيق

ارتباط غير محتمل

أود أن أعيد النظر هنا فى مشكلة التلقى فى المسرح بأكبر قدر من سعة الأفق وبأقل قدر من التحيز النظرى ما استطعت إلى ذلك سبيلا .

وسأركز من جانب ، على النتائج المستمدة من خبرات الذين يمارسون العمل المسرحى .. مع النظر من جانب آخر إلى الفروض والمعلومات التى يمدنا بها البحث العلمى فى هذا المجال وما يتعلق به من أمور . وقد كان هذا البحث جاريا فى مجالات مختلفة ــ وغالبا ما كان يتسم بميسم المعالجة من خلال نظم متعددة تتراوح مجالاتها من علم الاجتماع إلى علم النفس التجريبى ومن الأنثروبولجى إلى التاريخ ، وإلى علم الدلالات (الإشارة) (السيميوطيقا)(١) بطبيعة الحال .

هناك ارتباط ليس داخلا فى الحسبان بين مصطلحين لسنا معتادين تماما على رؤيتهما مرتبطين ، ألا ، وهما الاعداد الدرامى والمتفرج . ومن المهم بادىء ذى بدء أن نحدد المصطلحات الآتية :

الاعداد الدرامى : Dramaturgy ويمكن تحديد هذا المصطلح بأنه مجموعة الخبرات الفنية ومجموعة النظريات التى تتحكم فى تكوين النص .

النص المسرحى : Theatrical text ولم يعد المقصود بهذا المصطلح أن يدل على النص الدرامى بل نص الأداء المسرحى testo spettare . ويمكن تصوره على أنه شبكة معقدة من أنواع مختلفة من العلامات والوسائل التعبيرية ، والأحداث التى يمكن فهمها من تعريف كلمة « نص text » الذى يحتم علينا أن نفكر فيه على أنه نسيج من مادة حيكت أجزاؤ ها إلى بعضها البعض .

الاعداد الدرامى :

ويمكن الآن تحديد معناه على أنه يشتمل على كل من الخبرة الفنية والنظرية التى تتحكم فى تكوين الأداء من حيث كونه نصاً معروضاً testo spettatore . فهو مجموعة الخبرات الفنية والنظريات التى تحكم تكوين العلامات والوسائل التعبيرية والأحداث التى حيكت بعضها إلى بعض كى تخلق نسيج الأداء أو النص الذى تتم تأديته على خشبة المسرح .

الأداء والتلقى

وعلى أساس إعادة هذا التعريف ، نرى بوضوح أنه يوجد لدينا إعداد درامى يقوم به المخرج وإعداد درامى يقوم به المؤدى . ومهما يكن ما يثيره هذا الأمر من غرابة بالنسبة للوهلة الأولى فإننا نستطيع بل ومن الواجب أن نتحدث عن عملية التلقى الفعلى وليس على سبيل المجاز(٢) .

وأرى من البداية أننا يمكننا أن نتحدث عن هذا الاعداد الذى يتم اعداده من أجل المتفرج بطريقتين ، كل منهما موجودة من حيث القواعد اللغوية فى المعنى المزدوج (الموضوعى والذاتى) .

١ ــ اننا نستطيع أن نتحدث عن اعداد درامى من أجل المتفرج بمعنى يلبى أو بمعنى موضوعى بتعبير أدق . فنتصور فيه جمهور المشاهدين على أنه موضوع للاعداد الدرامى . أو علامة محددة أو هدف لعمليات المخرج وأفعاله والقائمين بالأداء والكاتب إن وجد .

٢ ــ ويمكننا أيضا أن نتكلم عن اعداد درامى من أجل المتفرج بمعنى ايجابى أو ذاتى ، أعنى أننا يمكننا التحدث عنه بالرجوع إلى مختلف عمليات التلقى وأحداثها التى يقوم بها جمهور من المتفرجين مثل الادراك الحسى ، والتفسير ، والتذوق الجمالى ، والتذكر ، والاستجابة الانفعالية والذهنية .. الخ

إن هذه العمليات والأفعال التى يقوم بها أعضاء الجمهور يجب اعتبارها اعدادا دراميا حقيقيا حيث أنه من خلال هذه الأفعال فحسب يبلغ نص الأداء معناه الكامل ، ويصبح حقيقة واقعة بكل امكانياته التوصيلية والدلالية .

ولا شك أن علينا إذا ما أردنا التحدث عن اعداد درامى ايجابى فعال من أجل المتفرج ، أن نضع فى اعتبارنا تفهم المتفرج

للأداء على أنه عملية قد تحددت معالمها من قبل بطريقة دقيقة حازمة ـ عن طريق الممارسة والذين قاموا بها . بل أيضا على أنه عمل ينفذه المتفرج فى ظروف استقلال نسبى . أو على حد تعبير « فرانكورافينى » مؤخرا ، فى ظروف « آلية ذاتية مبدعة ذات ضوابط وقيود » (١٩٨٥ ـ ٣٥) .

إن الاستقلال الجزئى أو النسبى لكل من يقومون بالاعداد الدرامى (أى المخرج ، والكاتب ، والممثل ، والمتفرج) تدل على أن الجميع يعملون معا فى تكوين الأداء ويجب النظر إلى عملهم هذا على أنه إنجاز متبادل قد يعدل أحيانا من اختصاص كل منهم .

وإذا ما نظرنا إلى المتفرج بصفة خاصة وجدنا أن استقلال المتفرج النسبى إذا ما جعلناه استقلالا حرا تماما من كل قيد لكان معنى هذا الاخلال بالتوازن بين التحكم والحرية . فهذا التبادل الجدلى بين القيود التى فرضها النص بقيمه الجمالية وبين الامكانيات التى تركت مفتوحة لأولئك الذين يتلقون العمل يحتم نوعا من التوازن هو الذى يشكل ماهية الخبرة الجمالية ويكسبها حيويتها .

ونحن نستطيع فى نطاق المجال النظرى فحسب أن نفصل هذين الاعدادين الدراميين من أجل المتفرج ، فنقول أن الأول سلبى (أى موضوعى) والآخر ايجابى فعال (ذاتى) . والواقع أنهما سرعان ما يتضحان على أنهما مرتبطان ارتباطا وثيقا ويؤثر كل منهما على الآخر تأثيرا مباشرا بحيث يستمد كل منهما فعاليته من مجالى البعد الأساسيين الذين لا غنى عنهما . فهما مثل وجهى العملة إذا اجتمعا سويا شكلا ماهية الأداء ، « والعلاقة المسرحية » .

وأحد جوانب هذه « العلاقة المسرحية » هو علاقة الأداء بالنسبة للمتفرج التى تعنى المناورة على جمهور المشاهدين عن طريق الأداء . فيحاول الأداء عن طريق أحداثه أن يضع موضع العمل عددا منظما من الاستراتيجيات الدلالية المحددة التى يحاول عن طريقها أن يوقع فى روع كل متفرج ايقاعا منتظما من التحولات المحددة ، ذهنية (معرفية) وتأثرية (أفكار ، معتقدات ، انفعالات ، تخيلات ، قيم .. الخ) . بل إن الأداء قد يعمد إلى دفع جمهوره إلى أن يتبنى أشكالا خاصة من السلوك مثلما هو الحال فى المسرح السياسى . وهذا المظهر المناور من الأداء يمكن التعبير عنه فى مصطلحات (الجيرادس جريماس) التى تقول بأن الأداء أو بالأحرى ، العلاقة المسرحية ، ليس معناها تعريف المتفرج بشىء Faire - Savoir أعنى تبادلا خالصا للمعلومات ، والرسائل ، والمعارف ، بقدر ما هى دفع المتفرج إلى الاعتقاد Faire croire ودفعه إلى الفعل Faire - Faire أيضا .

وربما يوجد ايضاح أبعد من هذا يتعين القيام به هنا : أننى حين أتحدث عن المعالجة المسرحية الناجحة ، لا أقصد المعالجة بالمعنى الأيديولوجى التى يقتضيها المصطلح تقليديا قبل استخدامه فى علم الدلالة أو الاشارة Semiotics . ومعنى هذا أننى لا أنوى أن أشير بصورة خاصة إلى حالات كان فيها هدف الذين قاموا باخراج الأداء المتعمد هو الاغراء أو الاغواء . ولكنى أرغب بدلا من ذلك أن أبرز إلى الضوء جانبا جوهريا وجوانيا من العلاقة القائمة بين الأداء والمتفرج كما هى فى الواقع : وهذا الجانب يعتمد بدوره على الطبيعة غير المتناسقة والتى لا توازن بينها لهذه العلاقة ، بالنسبة لأية مجهودات قد بذلت وستبذل فى المستقبل . وهذه العلاقة (بين الأداء والمتفرج) لا يمكن أن تصبح أبدا علاقة متساوية تماما .

والجانب الآخر من العلاقة المسرحية المصاحبة للأولى تتكون من تعاون إيجابى فعال من جانب المتفرج .

فالمتفرج باعتباره أكثر من مجرد فعال بالنسبة للمخرج من الوجهة المجازية ، فإنه بالنسبة للأداء « صانع للمعانى » نسبيا وبطريقة تلقائية ، لأن تأثيرات الأداء المعرفية والانفعالية يمكن أن توضع موضع الفعل عن طريق الجمهور فحسب . ومن الطبيعى ، أن تعاون المتفرج لا يقصد به تلك الحالات النادرة التى تستدعى مساهمة مادية فعالة من جانب الجمهور ، بل يقصد بها الطبيعة الفعالة باطنيا التى تبدع التلقى الذى يقوم به المتفرج بالنسبة للأداء .

وحيث يعدو كل من معنى « الاعداد الدرامى من أجل المتفرج » احدهما على الآخر (ولو نظريا) تنشأ المشكلات التى تتعلق بمفهوم المتفرج النموذجى ، والمجال المسرحى كعامل مسيطر فعال فى التلقى ، وأخيرا مشكلة تكوين انتباه الجمهور .

المتفرج النموذجى

لقد تمت من خلال نظم متنوعة دراسة الكيفية التى يمارس بها نص من النصوص وظيفته من الوجهة الجمالية أو غيرها . وقد أصبح من المعتقد الآن أنه من الضرورى التمييز بين نوعين من التلقى أو بتعبير أدق بين مستويين مختلفين من التلقى .

١ ـ المستوى الذى يعلو على النص بالنسبة للمتلقى العامل : وهذا المستوى من التلقى يتكون من الاستراتيجيات المقروءة التى تنشط بصورة فعالة خلال محاولة فهم النص .

٢ ـ المستوى الداخلى : intra textual للنص بالنسبة للمتلقى : (المفترض ، المثالى ، الواقعى) ويشتمل هذا المستوى على الاستراتيجيات الموجودة داخل النص ، وطريقة التفسير التى يستهدفها النص والتى تمت كتابتها فى نطاقه .

يجب علينا أن نفهم من هذا أن المتلقى المفروض هو القارىء النموذجى عند « ابرتوايكو » حيث يقول ومن هنا فإن المتفرج النموذجى بالنسبة لى يمثل تكوينا مفترضا . وهو نظريا يشكل ببساطة جانبا مما بعد اللغة » فليس المقصود رؤية عمليات التلقى بالنسبة للمتلقى العملى على أنها أمر متزمت موجود مسبقا وليس المقصود كذلك قراءة أفضل من حيث معايير القراءة ، ووثيقة الصلة بالموضوع أو صحيحة وعلى كل متلقى نموذجى أن يتطابق معها . فالقارىء النموذجى بالنسبة (لا يكو) شىء مختلف تماما . أنه محاولة أن يذكرنا بأن الانتاج والتلقى مرتبطان ارتباطا وثيقا ، وإن كانا لا يلتقيان تماما . كما أنها محاولة اظهار الشكل الذى يتيح لهذه الرابطة الوثيقة بين الانتاج والتلقى أن توجد من حين لآخر . وهى بتعبير آخر محاولة تهدف إلى إلى أن تبين أن أى نص يطالب بمتلقيه كشرط لا غنى عنه ، انه لا يطالب بمقدرة متلقيه التوصيلية الفعلية فحسب ، ولكن يطالب به أيضا من حيث امكانياته الخاصة لتلقى المعنى[3] .

إن أى نص هو انتاج ينتمى فى جانب إلى قدرته الاستقلالية على التوليد . وعندما اقترحت لأول مرة فكرة المتفرج

النمـوذجي ، كـانت أهـدافي هي نفس اهداف (ايكو) ، ألا ، وهي :

١ - أن أبين أن انتاج الأداء وتلقيه ـــ حتى إذا استقل كل منهما عن الأخر ـــ فإنهما مرتبطان ارتباطا وثيقا .

٢ - أن أبين بأكبر قدر من الـوضوح الطريقة والدرجة اللتين يستهدف بهما الأداء مخاطبة الجمهـور . وهـذا يعنى أن ابـين بوضوح باية طـريقة وإلى أى درجـة يحاول الاداء أن يكون نوعا معينا من التلقي وأن يحدده مقدما ، كجزء من التكوين الداخلى وفى تفتحاته . ولما كنت لا زلت اتبع ارشاد (ايكو) (١٩٧٩) فانني قد اخذت قبـل كل شيء بعين الاعتبار هاتين المشكلتين فى مصطلح علم الانواع الـذى يتـراوح من ضـروب الاداء المغلقة إلى ضـروب الاداء المفتوحة . وتستهدف ضروب الاداء المغلقة متلقيا محددا تمام التحديـد وتتطلب انـواعا محددة تمام التحديد من القدرة (الموسوعية ، والايديولوجية ، الخ) حتى يتلقاها المتلقى تلقيـا (دقيقا وتقـع من نفسـه فى مـوقعهـا الصحيـح . وهـذه هى الحـال الغـالبـة فى أشكال معينة من المسرح القائم على نوعية معينـة ، كـالمسرح السيـاسى ، ومسـرح الاطفال ، ومسرح المرأة ، ومسرح المرح ، ومسـرح الشـارع ، والمسـرح الـراقص ، والمسرح الصامت ، وهكذا . ويدرك الاداء فى هـذه الحالات غـرضه عنـدمـا يتـطابق الجمهور الموجود بالفعل مع الجمهور المنشود الـذى يستجيب إلى الأداء بـالـطريقـة المرغوبـة . ولكن إذا ما حـدث أداء مغلق بالنسبة لمتفرج بعيد عن المتفرج النموذجي ، فان الأمور تتحـول إلى مالا يحمـد عقباه : تصور مثلا سلوك شخص بـالغ أثنـاء أداء للاطفال أو استجابة رجـل شديـد التزمت والاحتشام ازاء نمرة ممنوعات تتضمن شيئا من الاباحية ، أو رجلا رجعيا يجد نفسه ازاء أداء نسوى .

أما ضروب الاداء المفتوحة فإنها تقف فى الجانب الآخر من القائمة إذ أن ضـروب الأداء المفتوحة تحاول أن تخاطب متلقيا غير محدد الملامح تحديـدا تمامـا ، وغير معـرف تعـريفا واضحـا فى مصطلحـات المضمون المـوسـوعـى لـلنص ، أو المسـتـوى الايديولـوجى . فى أى أداء مفتوح نـاجح يكون التلقى كما يكون التفسير الذى ينشده مخـرجـوا المسـرح محـددا من قبـل تمـام التحديد . بل يجدر القول أنه بصرف النظر عن القيود التى يقتضيها النص ويحتمهـا ، فإن الأداء سيترك المتفرج حراً بدرجة تزيد أو تنقص ، وإن يكن لا يزال يقرر المدى الذى يجب أن تضبط الحرية فى خلاله ـــ أى أين يجب تشجيعها ، وأين تتم قيادتهـا ، وأين يلزم أن تتحول إلى فكر متـأمل حـر يفسر الأشياء(٤) .

إن انفتاح نص من النصوص يمكن أن يكون مرتبطا بعلامات الأداء القائمـة على قـوانين لا يشتـرك فى صنعها المتفـرج ، أو يقاس بها إن أمكن . والاشارة الواضحة فى هـذا الخصوص هى المسـرح التجـريبى و « مسـرح البحث » فى جميـع اشكـالـه المتنوعة .

ابتداءً من مسرح الطليعة التـاريخى إلى ما بعد ذلك . وهناك حالة أخرى أشد اثارة للاهتمام ، هى مثل على تقاليد المسرح غير العـربى حيث يهدف الأداء العـادى إلى أن يترك الكثير من حرية التفسـير للجمهور ، ولا يعمـد إلى أن يفـرض عليهم قـراءات محـددة . كما هـو الحال فى المسـرح الهندى الكلاسيكى كاثا كالى ، وبالينيز ، والمسرح الـراقص ، كـابـوكى ، إلى مسـرحيـات « النوه » فإنها تتطلب بوجه عام مستويات متنوعة من الفهم ، وإن لم تكن دائما ذات أهمية أو قيمة متساوية ، فكلها تستطيع أن تتعـامل مـع ما هـو موجـود بـالفعـل ، فى الأداء ، للحصـول على نـوع من الكسب العاطفى أو الذهنى .

عند هذه النقطة يتضح أن قائمة أنواع الأداء المفتوح لا يسهل تحديدها لأنها يجب أن تشتمل على استراتيجيات عديدة متنوعة للتعامل مع المتفرجين وللتحكم مقدمـا فى فهمهم للأداء . ومن هنا فإننا يجب أن نفرق بين نوعين من الأداء المفتوح .

هناك من جهة : نصـوص الطليعـة أو الأداء التجريبى التى لا يؤدى « انفتاحها » أعنى تـأليفهـا العـائم وتثبيتهـا المفكـك لاستـراتيجيـات القـراءة ـــ إلى أى زيـادة حقيقية فى مجال المتفرج المرغوب فيه ونوعه . بل يؤدى بالأحـرى إلى انخفاض مؤسف يزيد أو ينقص فى هذا المجال . ويحدث هذا الانخفاض عندما يحتاج التعـاون المطلوب من جمهور ما لملء « الثغرات » فى النص ، والتحقق الفعلى لامكانيات النص من حيث دلالات الألفـاظ وتطورهـا إلى متفرج ذى كفاءة موسوعية ، وأيديولوجية غير محددة . وفى حدود هذا المعنى لا يصبح شىء أشد انغـلاقا من عمـل مفتوح عـلى حد تعبير ايكـو . "in opera aperta" . ان عمـل جيمس جـويس المدعـو "Finnegane Wake" الـذى يعتبر واحـدا من أكـثر النصوص انفتاحا فى أدب العالم بسبب القدر العظيم من الفراغات التى يتركها العمل كى يملأها القارىء يجد بصورة مؤسفة من عدد القراء ونوعيتهم القادرين على أن ينـدمجوا اندماجا ناجحا فى تحققه الفعلى من جهة علم دلالات الألفاظ وأدوات التوصيل .

كـما أننـا نجـد ، من جهـة أخـرى ، نصوص أداء وأشكالا مسرحية يلتقى فيها هذا الانفتاح من الامكانيات التفسيرية مع انفتـاح حقيقى من المتلقى . فيؤدى هـذا اللقاء إلى زيادة حقيقية فى عدد المتفـرجين الموثوق بهم وفى أنواع التلقى المتيسرة التى تتكافأ مع نص الأداء . فقد ابتكر المسرح الهندى التقليدى مثـلا ـــ بحسب المعالجـة النـظريـة التى قـام بهـا نـاتيـاسـاسـترا Natyasastra مـا مكن كل فـرد من أفـراد الجمهور من أن يجد فيه ما يثير اهتمامه أكثر من غيره دون تسخيف أو تحريف للدراما أثناء العرض .

أعتقد أننا نجد عند هذا المستوى بالضبط الاختلاف الأساسى بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى . . والمجال مشغول الآن بـالمسرح العـالمى الجديـد ، الـذى اقتـرح [أوجينوباربا] ، منذ سنوات قليلة تسميته « المسرح الثالث » The third theatre . ان مسـرح الطليعـة ، الذى نجـد أنـه إذ يعـارض مخلصا الـوسائـل السلبية والمقننـة لـلاستهـلاك المـوجـودة فى مجـرى المسـرح الرئيسى ، قد انتهى غالبا إلى انتاج أعمال قد أعدت لفئة قليلة مقصورة عـلى جماعـة منتقاة من مرتادى المسرح ذوى كفاءة خاصة Super Competent . وعلى أية حـال ، فانا نجد فى المسرح الثـالث [لباربـا] أن الهـدف ـــ وإن لم يدرك دائـما ـــ قـد اتجـه باستمرار إلى ابتكار الوان من الأداء تتيـح اصنـافا عـديـدة حقيقيـة من التلقى ، أو وجهات نظر متعادلة .

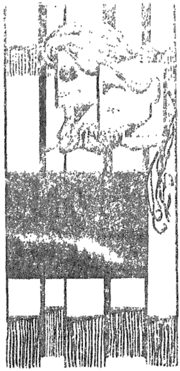
إلى هنا أكون قد قتلت القليل فيما يتعلق بالوسائل الفعلية والاستراتيجيات والخبرات

الفنية التى يكتمل بها الأداء من حيث تكوينه كنص ويتطلع إلى نمط معين من التلقى ، أى موقف محدد تحديدا واضحا يمكن للمتفرج أن يتمسك به بالنسبة للأداء . وسانتاول الآن عنصرين متداخلين هامين من بين العناصر العديدة التى تشكل المتفرج الدرامى ويستخدمها مخرجو المسرح بالنسبة للمتفرج .

معالجة الفراغ المسرحى والعلاقة الفيزيائية بين الأداء والمتفرج

من المعروف منذ وقت طويل بين الذين يمارسون العمل المسرحى أن الوضع المكانى الفعلى للمتفرجين خلال الفراغ المسرحى وعلاقاتهم بمنطقة التمثيل له أهمية خاصة بالنسبة للطريقة التى بها يتلقى المتفرج الأداء فى نطاق هذا التكوين . وهناك قدر كبير من الارشادات المسرحية والعملية فيما يتعلق بالمشاهد قد تجمعت فى ايطاليا خلال القرن السادس عشر . فعند نهاية القرن التاسع عشر ومع ارتفاع قدر المخرج ، كانت هناك حاجة ماسة متزايدة لاجراء تغييرات على المعايير المسرحية التى كانت قائمة حينذاك . فقد اقتضى الأمر القضاء على العملية السلبية التى فرضها الأداء الصامت للنزعة الطبيعية عن طريق المنصة . وقد بدأ هذا التعديل المبدأى بمعالجة الفراغ المسرحى والعلاقة الفيزيائية بين الأداء وبين المتفرج .

وقد أخذت هذه التغييرات شكلين : أولاً ، الانفصال عن الخشبة المسرحية الايطالية boite aux illusions بحيث اختفى تماما الانفصال الذى كان قائماً بين منصة عالية وبين المقاعد الأمامية فقد تم وضع كل منها بحيث يواجه احدهما الآخر مباشرة . ثانيا البحث عن ترتيبات مكانية متبادلة متنوعة يمكن أن تحل محل علاقة المواجهة هذه التى تشغل على قدر من المسافة تفصل بين الأداء والمتفرج : ويعنى هذا قبل كل شىء البحث عن طرق تقرب كل منهما أقصى ما يمكن من الآخر (مثل تلك المسارح ذات التصميم المركزى حيث يحيط الجمهور بمنطقة التمثيل كما فى « المسرح الشامل » (لجرتيوس) أو الحل العكسى الذى جربه (انتونين ارتو) فى مسرح الفريد جارى حيث يكون المتفرج محاطا بالاداء التمثيل) .



لم يتغير بهذه الطريقة شكل الفراغ المسرحى والعلاقة الفيزيائية بين الأداء والمتفرج فحسب . بل إن الأداء نفسه قد تخطى مرحلة البحث والنظر فى كثير من الحالات . لقد بدا الاداء فيما مضى على أنه شىء متحد الابعاض يجب أن يدركه المتفرج ككل . وقد ادى هذا إلى النموذج المتحد للاداء وإلى استخدام الستائر لهذا الغرض . وظل هذا الحال قائما لمدة قرون فى المسرح الغربى . وقد دخل نموذج الوحدة هذا الآن فى ازمة عميقة . فقد اضطر المتفرجون فى حالات عديدة الى الاعتراف بالطبيعة المتميزة والذاتية لتجربتهم للاداء ، هذه التجربة التى كانت مرتبطة حتى الآن ارتباطا دقيقاً بوضعهم الفيزيائى ، والموقع الذى يشاهدون منه الأداء إذ أن نفس العضو من الجمهور إذ يشغل أماكن مختلفة فى ليالى مختلفة ، سيرى أداء مختلفا بمعنى الكلمة . ولن يتغير تفسير المتفرج فحسب بل ستتغير ايضا استجاباته الانفعالية والذهنية قبل كل شىء .

وقد ذهب (مسرح البحث) لما بعد الحرب العالمية الثانية إلى مدى ابعد فى محاولته استغلال امكانيات التلقى المشروط الكامن فى معالجة فراغ المنصة أو خشبة المسرح ، وخاصة العلاقة الفيزيائية للاداء بالنسبة للمتفرج . وغالبا ما ادخلت المسارح الايطالية التقليدية فى اعتبارها عامل الوسط المحيط الذى ـ وإن لم يكن فى الأصل عبارة عن فراغات مسرحية ، إلا أنه كان يسمح لعلاقة الأداء بالمتفرج بأن تنظم حسب الاحتياج ، بأكبر قدر من الملائمة والموافقة . وكان الهدف المشترك خاصة هو الحصول من أفراد الجمهور على تلقى أكثر ايجابية وأشد التزاما وأعمق ابداعا .

ويمكن تحديد أحد الأشكال القصوى التى أخذها هذا البحث على عاتقه بأنه محاولة استخدام المتفرج كعنصر من عناصر الأداء ودمجه فى الخيال الدرامى . فلم يكن كافيا فحسب ازالة كل الفواصل بين القائم بالأداء وبين المتفرج عن طريق دمج الاثنين ، أو عن طريق استخدام القائمين بالأداء لكافة أجزاء الفراغ ، وانجاز الأداء فى الجمهور مباشرة (كما فعل المسرح الحى فى ٦٠٥) . ومن أجل الاستزادة إلى أقصى درجة من اندماج المتفرج ذهنيا وانفعاليا ـ فقد بذلت محاولات تهدف إلى اعطاء الجمهور دورا وإن يكن ثانويا فى نطاق الأداء نفسه . وهذا بالضبط ما حدث فى المسرح الحى . عند انتاج « أنتيجون » (١٩٦٧) فقد أصبح الجمهور هو شعب أرجوس فى حرب مع أهل طيبة الذين يمثلهم القائمون بالأداء . وعلى أية حال ، فلا شك أن المساهم البارز فى هذا الحل هو (جروتوفسكى) فيما قام به من أداء فى العروض الأولى لمسرحية « ٦٠٥ » ، وفى « فاوست » ١٩٦٠ حيث كان المتفرجون ضيوفا على مائدة البطل ، وفى « كورديان » (١٩٦٢) حيث مثلوا دور النزلاء فى عيادة الطب العقلى التى يدور فيها الحدث ، وأخيرا فى اكروبوليس (١٩٦٢) حيث ظل المشاهدون قيد الحياة فى حجرات الغاز بينما قضى القائمون بالأداء نحبهم .

ولكن (جروتوفسكى) أقلع عن محاولة دفع الجمهور إلى المساهمة فى الأداء وانتقدها علانية . فقد وجدها غير مجدية كما أنها تبطل وضع الجمهور تحت شروط خاصة . بل تضع العقبات فى طريقه وتمنعه من المساهمة .

وقد كون (جروتوفسكى) فى «٦٠٥» نظرية العبور من مسرح المساهمة إلى مسرح الشهادة معتقدا أنها قالب أشد أصالة ،

يجرى بصورة أعمق من أى ادماج مادى للمتفرج فى الأداء .

تكوين انتباه المتفرج

اننا عندما نناقش الكيفية التى يعمل بها القائمون بالمسرح للتأثير على انتباه المتفرج ، نأتى إلى ما يمكن أن يكون مفتاح كل استراتيجيات الاعداد الدرامى .. تلك الاستراتيجيات التى عن طريقها يؤسس الأداء علاقته بالجمهور . والواقع ، اننا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار ، معالجة فراغ المسرح وجدنا أنها ببساطة مستوى واحد أو مظهر واحد لاستراتيجية أوسع مدى بكثير المقصود بها تماما هو هذا التكوين لانتباه المتفرج .

ونجد « أوجنيوباربا » مخرج مسرح (أودين) أشد الرجال الحاجة فى التأكيد على الأهمية الحاسمة لعمل الأداء والمخرج فى تكوين انتباه الجمهور . وهذا العمل يساعد فى تحديد ما إذا كان الأداء يلتقى مع النجاح . وهو أمر حاسم بصفة خاصة بالنسبة للعلاقة التى يحاول الأداءأن يقيمها مع المتفرج .

وكلما أتاح الأداء لأفراد الجمهور بأن يمزجوا خبرتهم بالخبرة التى تؤدى على المنصة تعين عليه أن يقود انتباههم بحيث لا يفقد المتفرج حاسة الاتجاه والاحساس بالحدث العائم والذى سيأتى . فلا يفقد الاحساس بتاريخ الأداء فى كل تحديدات الحدث الماثل أمام عينيه .

ويمكن استخلاص الوسائل التى تسمح بهذا التكوين لانتباه المتفرج من « حياة الدراما » (أى من الأحداث التى تجلبها هذه الحياة إلى المسرحية) . ومن تكوينات التزامن الثنائى diachronic والتزامن التاريخى للشخصيات .

إن اعطاء الحياة للدراما لا يعنى ببساطة حبكة الأحداث والتوترات الخاصة بالأداء بل تعنى أيضا تكوين انتباه المتفرج بحسب ايقاعاته واستثارة لحظات توتره بدون أن تفرض عليه أى تفسير من التفسيرات(*) .

وهذا أيضا موضوع رئيسى فى أشد أحاديث جروتفسكى نظرية وأحدثها عهدا ١٩٨٤ فى مؤتمر ايطاليا حيث أعلن أن القدرة على قيادة انتباه المتفرج تشكل مشكلة رئيسية فى عمل المخرج (١٩٨٤ : ٣١) .

إن القدرة على قيادة انتباه المتفرج لا ترجع فحسب إلى التطبيق الصحيح والتوظيف لما نختاره منه . بل أيضا إلى وضع العلاقة المسرحية فى مكانها الحقيقى والاحتفاظ بها سليمة . فعندئذ فقط يتحول الأداء من خليط مضطرب من العناصر المشتتة إلى نص أداء حافل بكل الامكانيات الكامنة فى محتواه واتساقه . قد يبدو هذا معروفا شائعا بقدر ما هو صادق بالنسبة لأى نوع آخر من الخبرة الجمالية . وعلى أية حال . فإنه ليس هناك شك فى أنه بالنسبة للأداء المسرحى ، نستدعى المواهب الحسية للذات المدركة لكى تبذل مجهودا بالنسبة لهذا الأداء ، من حيث الكم والكيف .

إن ملامح النص والسياق تجعل من الضرورى تماما أن ينصرف المتفرجون بل يستبعدون بعض المؤثرات الجماعية التى يتعرضون لها بطريقة متتابعة وعن طريق نص الأداء (يفعل المتفرج هذا طبعا بطريقة آلية ولا شعورية) . ويصبح هذا مستحيلا إذا ما تم العمل بنشاط على المظهرين الخاصين بعمل الادراك الحسى Faire per-ceptif الذى دعاه بعض السيكلوجيين « التركيز الانتباهى » و« الانتباه المنتقى Sclectire attextion (وهناك آخرون يصفون هذه العملية نفسها بأنها انتقال من رؤية سلبية قد أثيرت إلى مشاهدة حادة التركيز)(٦) .

وأنه لما يستحق القول أنه بدون هذا التقطيع الأساسى والانتقاء الذى يتم عن طريق استراتيجيات القراءة الخاصة للأداء ، لا يتم اعطاؤه معنى محليا أول الأمر ثم معنى كليا فيما بعد . فليس العالم البلجيكى (كارلوس فيندمانز) مبالغا عندما يحدد هذا الانتباه بأنه المولد الحقيقى للانسان بالنسبة لنص الأداء .

كل هذا معروف بالنسبة للعاملين بالمسرح وقد كان كذلك دائما . وقد اتجهت الجهود باستمرار إلى تبيان ما يدعوه (جروتوفسكى) « خط الرحلة بالنسبة لانتباه المتفرج » . وهو نفس العمل الذى تقوم به فى السينما عدسة الكاميرا ، وإن كانت الكاميرا تعمل بطريقة أكثر دقة ، اعنى بقدر ما يريد المخرج أو الذى يقوم بالأداء ويصر (جروتوفسكى) فى هذا الخصوص أيضا على أن المخرج المسرحى يجب أن تكون له « كاميرا غير مرئية » تلتقط لقطات مختلفة دائما وتقود انتباه المتفرج نحو شىء ما .

الملامح التى تحدد انتباه المتفرج

يجب علينا عند هذه النقطة أن نفحص الكيفية التى يعمل بها المخرج والممثلون على انتباه المتفرج . فنسأل فى حدود مصطلحات أكثر تحديداً عن ماهية هذه الملامح التى تحدد هذا الانتباه المنتقى الذى يعتبر الشغل الشاغل لمنتجى المسرح وكان دائما كذلك . ويجب أن يكون واضحا فى نفس الوقت أن المشكلة ليست مشكلة اجتذاب انتباه المتفرج بشىء ما بل إنها أيضا صرف انتباهه عن شىء ما . للمعالجة يتوجدان معا فى اعلب الأحيان ويعتمد كل منهما على الآخر بقدر كبير . وغالبا ما يكون من الضرورى صرف انتباه المتفرج عن شىء ما حتى يتسنى جذب هذا الانتباه صوب شىء آخر .

ويمكن أن ننطلق على هذين المظهرين مصطلحين فنيين هما : التركيز ، والتشتيت ، واعادة التركيز .

كيف يتسنى جذب انتباه المتفرج

كلنا نعلم عدد المصادر والمناسبات التى استخدمها دائما العاملون بالمسرح من أجل تشتيت انتباه المتفرج أو جذبه .

ففى القرن السادس عشر كانت هناك انواع من الضوضاء أو نفخات مفاجئة من البوق تصدر من خلف قاعة المشاهدة



لصرف انتباه الجمهور عن خشبة المسرح حيث كان يتم تغيير المشاهد فى ثوانى . وكانت الاضاءة هنا ، والتصميم ، والفراغ الموجود عوامل ذات اهمية كبيرة ، وكان نص العمل يجد انتباه المشاهد ويقوده عن طريق اقامة تدرج طبقى واضح بين جميع نصوصه الجزئية ـ مثل النص المنطوق ، والنص الايمائى ، والموسيقى المشهدية والمؤثرات الصوتية . . الخ .

ويمكن أن يوضع مثل هذا التدرج الطبقى فى صيغتين اساسيتين :

١ ـ **تدرج طبقى ساكن :** واوضح امثلته هو النص المنطوق فى عرف المسرح الغربى .

٢ ـ **تدرج طبقى متغير :** حيث يتم عمل مجال كامل من التركيز وعدم التركيز خلال اداء ما مع استخدام عدد كبير من الاجهزة مثل المشاهد والاضاءة والمؤثرات الصوتية التى سبق ذكرها . ولا شك أن المثل الكلاسيكى الذى يعبر عن هذا الاتجاه هو الاوبرا .

ما الذى يجتذب انتباه المتفرج

يستخدم الاداء المسرحى جهازا باكمله من العلامات أو الإشارات Semiotics واجهزة عديدة يجتذب عن طريقها انتباه المتفرج أويشتته ـ وهنا نأتى إلى مشكلة تتعلق بدواعى عمل اجهزة الاداء هذه .

يبدو الجواب بالنسبة لبعض الحالات واضحا والسؤال نفسه بسيطا . مثلما هو الأمر فى حالة ممثل تسلط عليه الاضواء وهو على خشبة المسرح . أو الاصوات المفاجئة التى توجه الانتباه صوب المكان الذى صدرت عنه كما ذكرنا فى المثال السابق . ولكن ليست كل الحالات بمثل هذه السهولة . ولكى نصوغ سؤالنا فى مصطلحات أكثر دقة نقسمه قسمين .

١ ـ أى نوع من الخصائص المادية (أى خصائص محسوسة بالنسبة للادراك الحسى) يتعين على الاحداث المسرحية والعلامات والاشارات أن تحوزها حتى يتسنى لها أن تجتذب انتباه المفترج ؟

٢ ـ أية خصائص يجب أن تتضح فى تكوين هذه الاحداث والعلامات « المونتاج » حيث تأتى بنفس النتيجة المطلوبة ؟



إننا لازلنا نفتقر إلى كتابات علمية عن هذه الامور قابلة للتطبيق على المسرح . ولكنى سأبين هنا استثناء أو استثنائين .

لحسن الحظ أن ثمة دراسات تجرى عن سيكلوجية الادراك الحسى . وفى المجالات التجريبية لعلم الجمال الذى تتصل به .

هذه الدراسات ذات المجال الجديد تعتبر شكلا متطورا من السلوك الاستطلاعى الذى يدرج الاستطلاعى الذى يدرج السيكلوجيون فى نطاقه « ضروب النشاط التى تهدف إلى استثارة ، وادامه ، وتركيز انفتاح الاعضاء الحسية على شبكة من



المؤثرات ليست فى جوهرها نافعة ولا مؤذية[٧] ومن الا. اث ذات الاهمية الخاصة فى هذا المجال ، نجد بحث (دانيال برلاين) عن « الخصائص الجمعية » لهذه المثيرات وصفاتها التى يمكن عرضها على أنها ذات تأثير محدد على « السلوك الاستطلاعى » للفرد ، وعلى الافعال التى يقوم بها انتباههم الانتقائى .

وقد توصل (برلاين) خلال حلقات طويلة من الدراسات التجريبية إلى أن يظهر اهمية الخصائص الجمعية التالية ، ألا ، وهى (الجدة) ، أى الشىء الجديد والمفاجأة ، والتعقيد ، والغرابة . وتفيدنا نتائج (برلاين) بطريقتها الخاصة فى انها تتفق مع عروض عديدة أسبق عهدا تتصل تمام الاتصال بهذه الانواع من المشكلات ، كما يتضح من خلال جوانب عديدة مختلفة من الدراسة .

ومن الامثلة الموجودة مثال « الإحالة إلى المسافة distanciation الذى اقترحه الشكليون الروس ، وجهود علم النفس الجشطلتى فى اظهار العلاقات بين النظام وعدم النظام ، والتعقيد ، واكتشاف نظرية المعلومات التى تدور حول خصائص الرسالة الجمالية . علاوة على أن نتائج (بريلان) تسعى إلى تأييد بعض المقترحات الأحدث عهدا والتى ظهرت مؤخرا فيما يتصل بالمسرح .

وقد أتت هذه المقترحات من جهتين مختلفتين من البحث ، تدخل كل منهما فى نطاق انظمة عديدة ، ولكن بمناهج واهداف مختلفة . وتلتقيان عند نقطة يتعين على كل منهما فيها أن تتعامل مع آليات مستخدمة فى المسرح للتحكم فى انتباه المتفرج . وقد اتبع المحاولة الأولى الفريق الهولندى من الباحثين فى المسرح وعلماء النفس الذين قاموا بدراسات طويلة عن تلقى الاداء . وتظهر المحاولة الثانية فى العمل الذى يجرى تحت قيادة (اوجنيو باريا) فى المدرسة الدولية لمسرح الانثروبولجى وكان البحث ذا ميزة خاصة بالنسبة للخبرات الفنية الخاصة بالممثل . . تلك الخبرات التى تولى خلالها (باريا) وحدة تعليمية دولية[٨] .

وإذا نظرنا إلى المشكلة من جوانبها المتعارضة وجدنا أن هذين الطريقين يلتقيان بصورة ذات مغزى فى نقاط متعددة إن انتباه



المتفرج يتضح على أنه نتيجة نمط معين من أنواع النشاط النفسى الفيزيائى . مثله مثل التغيرات التى تطرأ على الكائن وتـوضحها آلـة رسم الـدمـاغ E. E. G كـالعـرق ، والتغيرات فى ضربـات القلب ! والتـوتـر العضـلى ، وعدم ثبـات انسان العـين . . الخ . وهذه الحالة التى تؤدى إلى التـركيز الفتـرلـلانتبـاه يمكن أن نصطلح عـلى تسميتها بانها حالة الاهتمام ، وهذه الحالة التى نسميها حالة الاهتمام تنتج عن حالة أخرى فيزيـائية سيكلوجيـة اعمق اساسـا يمكننا أن نسميها المفاجأة أو الانبهار . وعلى هذا فإنه تكون لدينا المتوالية الآتية :

المفأجاة ← الاهتمام ← الانتباه

وإذا وضعنا الامر ببساطة قلنا أنه يجب على الاداء لكى يجتذب انتباه المتفرج ويقوده أن يـدبر امـوره بحيث يؤدى إلى المفاجـأة والـدهشة ، اعنى أن عـلى الاداء أن يضع مـوضع الفعـالية الاسـتـراتيجيات الخـاصة بتشتيت الانتباه أو المناورة distuptive or manipulative عـليـه . . تـلـك الاستراتيجيات التى تقلقل توقعات المتفرج وتعليهـا رأسـا عـلى عقب ـ سـواء كـانت توقعات قصيرة أو طويلة ـ وخاصة عادات التلقى لديه ، وعلى الاداء أن يفعل هذا بأن يقدم عناصر الصفات الجمعية (لبرلاين) اعنى ـ صفات الجدة ، وعـدم الاحتمال ـ والغـرابة ـ فى المجـالات التى يشعـر فيهـا المتفرج عادة بالثقة فى نفسه .

الخبرة الفنية الفائقة للممثل

لقد وجد (باربا) وفريقه اثناء البحث فى انثروبولوجيا المسرح أن هذه الاستراتجيات التى تصرف انتباه المتفرج موجودة فى أغلبها ضمن مصطلحات الخبرة الفنية الاسـاسية الخاصة بالممثل . وقد وصفوا هذه الخبرات بأنها غير عادية أولا تحدث يوميا حيث أنها قائمة مبأيا على تجاوز القوانين البيـولوجيـة والفيزيائية التى تتحكم فى سلوكنا الجسمى والعقلى الخاص بكـل يوم ـ اعنى القـوانين الاسـاسية للجـاذبيـة ، وجمـود الـذهن ، وقاعدة المجهود الاقل . . الخ .

ويـرى (باربـا) أن المبادىء المسـرحية التالية تتخطى كافة هذه القوانين وتشكـل قـاعـدة الخبـرات الفنيـة بـالنسبـة للقـائم بالاداء :

١ ـ مبدأ التوازن المتغاير

٢ ـ مبدأ التعارض أو التضاد (فيجب بالنسبة للممثل أن يقابل كل دافع بدافـع مضاد)

٣ ـ مبـدأ التبسيط (أى حذف بعض العناصر لاعطاء الاولوية فى الظهور لعناصر اخرى تبدو ضرورية) .

٤ ـ مبدأ الطاقة الفائضـة (أى وضع مزيد من الطاقة الفائضة (أى وضع مزيد من الـطاقة من أجـل احداث أقـل تـأثـير ممكن) .

يستطيع الممثل تماما من خلال جهوده فى هـذه الخبرات الفنيـة الفـائقـة أن يصـرف التـوقعات الادراكيـة الحسيـة للمتفـرجين وعاداتهم . بل إن هذا يجب أن يحدث حتى قبل أن يسعى القائم بـالاداء إلى اجتذاب انتبـاه المتفرج بغـرابـة قصـة من القصص وطرائفها ؛ أو بـطريقة التـوصيـل ، فهـو يحدث ببساطة مع القائم بالاداء حين يخلع على جسده شكلا مصطنعا أو زائفا ، يستثير التوترات غير العادية وبطيله . وربما امكننا أن نعتبر هذا المستوى السابق عـلى التعبير الخـاص بالخبـرات الفنية الفـائقة عـلى أنه الاسـاس الذى يبنى عليـه القـائم بـالاداء اداءه . وهناك مصادر اخرى كثيرة لهذا : فهنـاك المضمـون الاجتمـاعـى والثقـافى والاتفاقات التعبيرية والتكنيكية الخاصة بفن الممثل . وهناك من جهة أخرى شخصيـة الممارس الخاصة وموهبته . وعلى اية حال ، فانا نجد أن الامر بالنسبة لمن يمارس العمل المسرحى مثله مثل أى شخص آخر فهـو لا يمكنه بناء أى شىء طيب إلا إذا كان دائما على أسس صلبة . فعند هذا المستوى الذى يسبق التعبـير يفـرض الممثـل مقـدرة أو يضيعها . وهى مقدرة ضروربة نسبيا لتنفيذ المناورة البارعة وتكوينها فى انتباه المتفرج تنفيذا يعتبر ضـروريا بـالنسبة لكـل عمل ناجح فى اقامة العلاقة المسرحية .



ويرى (ريتشارد شسنر) (١٩٨٦) أن أى سلوك عـادى إذا مـا وضـع فى اطـاره الصحيح ، يمكن أن يصير سلوكا مسرحيا (مثل حركة السير على القدمين فى الرقص ـ والافـلام التسجيلية الـطبيعية ، أو افـلام الاخبار بالتليفزيون) . فإن ما يجعل امثال هذه الأمور عملا مسرحيا انما هو اعطاؤ ها شكلا واطارا مسرحيا صحيحا .

أما بالنسبة إلى أجهزة المخـرج وواضع التصميم ؛ فإن غير العادى لا يعتمد عـلى الممارس (إذ يمكن أن يكون شخصا عاديا يفعل أشياء عادية) بل يعتمد على الطرق التى تتم بها الاحداث من قبل الممارس .

نتائج

تبين ملحوظاتى الختامية الخاصة بمناقشة الوسائل الشكلية والشروط المحددة لانتباه المتفرج والخبرات الفنيـة الفائقـة . . اقول تبين أن ثمة توازيا مثيرا يتضح عند (باربا) عن الترابط الجدلى بين الخبرة الفنية العادية والخبرة الفنية الفائقة .

كيف يتم صرف انتباه الجمهور

يصر (باربا) على أننا عندما نحاول تحديد الخبرات الفنية الفائقة الخاصة بالممثل على أن تكون هذه الخبرات معارضة ولو جدلا للخبرات التى يستخدمها هذا المتفرج فى حياته اليومية .

على أية حال فإنه من الواضح أنه يمكن للأداء أن يمزق التوقعات لدى المتفرج وان يحبطها ؛ فينتج تأثيرات من الدهشة والانتباه المتزايد ، بطرق أخرى كثيرة وعلى مستويات كثيرة مختلفة .

كما تبدو أيضا ملامح الخبرات الفنية التى يستخدمها الاداء لصرف انتباه الجمهور المتفرج فى مستوى التوقعات المسرحية العامة .

فصرف انتباه المتفرجين عن أمور معينة بقصد تركيزه على امور أخرى لا يتم فى معارضة المسرح لحياة كل يوم بل فى معارضة الاداء لما هو معتاد فى المسرح .

إن عملا مسرحيا يحطم المتفق عليه بخصوص الخيال الدرامى الذى غدا منذ وقت طويل جزءاً من فعالية العضو المتوسط من الجمهور . . يمكن أن يكون مثالا على ما نقول .

ويمكن بسهولة اضافة الكثير إلى ما ذكرناه عن قدرة الاداء على صرف انتباه المتفرج . وما أريد أن أوضحه هنا هو أن هذه الخصائص التى تصرف انتباه المتفرج يمكن أن تصبح فيها بعد أكثر اهمية واشد حسما فى مصطلحات الانتباه الخاصة بالمتفرج . واقصد بصرف انتباه المتفرج عن طريق الاداء أن مقدرة الاداء على استبقاء انتباه المتفرج وقيادته ترجع ايضا إلى قدرته على أن يخلق بصورة مستمرة توقعات على اشد المستويات تنوعا ، ابتداء من الموضوع إلى طريقة العمل والاسلوب ، ثم قدرته على أن يحبط باستمرار هذه التوقعات ويمزقها بالفقرات الفجائية ، والتغييرات السريعة للاتجاه والتنغيم ، والجو العام ، والايقاع . . . الخ وبهذه الطريقة تتجدد المفجأة باستمرار ويظل الانتباه وقيادته محتفظين بحيويتها وقوتها . وفى هذا الاتجاه يجب أن يتجه عمل المخرج من البداية . . وكذلك عمل المعد الدرامى بلا جدال .



الاحباط وارضاء التوقع

فى اعتقادى أن هناك مظهرين للمتعة يمكن أن يعطيها المسرح ، ألا ، وهما : الدهشة ثم الفرحة بالعثور على نفس الشىء مرة أخرى .

والتصريح الذى ادلى به مؤخرا المخرج الايطالى (لوقارونكونى) يذكرنا تذكيرا مفيدا بمخاطرة موجودة بلا شك بطريقة معينة فى معالجة مشكلة الانتباه فى المسرح ؛ ألا وهى : أن مخاطرة الاحتفاظ بالتوظيف السليم للاداء ، وبخاصة فى اجتذاب الجمهور ، إنما تعتمد بأقصى درجة الاستراتيجيات التى يستخدمها الاداء لصرف انتباه المتفرج عما لا يريده القائم بالاداء . وتنحصر هذه المخاطرة فى رؤية الشىء الذى لا يتكرر حدوثه بانتظام والذى لم يكن مُنتظرا باعتباره قادرا على أن ينتج فى المسرح اهتماما وترفيها . ولا شك أن نظريات (باربا) فيما يتعلق بما فوق العادى ، وثيقة الصلة بمثل هذه الرؤية .

ويبدو أن الامر الاشد اهمية هو الاعتراف بان المتعة المسرحية تنشأ وتظل قائمة عن طريق ديالكتيك متصل من الاحباط وارضاء التوقعات أى الاحتفاظ بالتوازن الدقيق بين متعة الاكتشاف ؛ وغير المنتظر ، وغير العادى من جهة ومتعة التعرف على ما سبقت معرفته ، وانتظار المرجو المأمول من جهة أخرى .

وإن أية حالة للاخلال بهذا التوازن لمصلحة أى من الاتجاهين تعنى تهديد التداخل التوصيلى (فى التلقى) المعقد بين هذه العناصر بعضها البعض ، وهو الأمر الذى يشكل الحياة بالنسبة للاداء المسرحى .

نبذة عن المؤلف

يقوم (ماركودى مارينى) بالتدريس فى معهد الاعلام بجامعة بولونا . وتدور اهم مجالات اهتمامه حول علم السيموطيقيا (أو علم الاشارة) وتاريخ المسرح . وتشتمل اعماله المنشورة على (المسرح ووسائل الاعلام) ، (الايماء والتمثيل الايمائى) و (سيموطيقا المسرح) ، و (على حافة المسرح) ، و (المسرح الجديد) (١٩٤٧ - ١٩٧٠) ويساهم باستمرار فى الكتابة فى نشرة دورية (المسرح الحديث) وغيرها من الدوريات . وهو ايضا رئيس تحرير صحيفة (الدراسات السيموطيقية) ◆

المراجع

فرنشسكو باربا

الهوامش

(١) أنظر دى مارينى ١٩٨٢ الفصل السابع ١٩٨٣ ، ١٩٨٤ ، ١٩٨٥ .

(٢) أنظر رافينى ١٩٨٥ .

(٣) ايكون : ١٩٧٩ : ٥٢ ــ ٥٤ .

(٤) ايكو ١٩٦٩ : ٥٨ .

(٥) باربا ١٩٨٣ : ٤٦ وانظر باربا ١٩٨١ .

(٦) أنظر بوب ١٩٧٩ .

(٧) أنظر برلدين ١٩٧٢ : ١٤١ .

(٨) أنظر باربا ١٩٨١ ، ١٩٣٠

الدراماتورجيا المعاصرة

د . توماش أونجڤارى
ترجمة : د . كمال عيد

ونحن نُعبِّر عن الدراماتورجيا المعاصرة اليوم . . لماذا نُوردهذه المقتطفات الأدبية والفنية ، ونحن نصل إلى أن شعرية خشبة المسرح وفن الكتابة الدرامية من الصعب الإمساك بطرفيها ؟ علينا الاعتراف بأن محاولاتنا لا تقدم حلولاً لتاريخ الأدب فى عصرنا ، ولا تضىء إلا قدراً يسيرا من المعرفة فى هذا الطريق .

من الطبيعى أن الوقت الحاضر يختلف فى الكثير عن الوقت فيما مضى . والواقع أن الدراما المعاصرة لا تستطيع كثيرا أن تقرّب أو تُبرز مضمونات أو حقائق كالتى أظهرتها درامات العصر الشكسبيرى مثلا . وهى أمور تعود إلى موقف العصر وإلى التغييرات الطارئة على حياة الدراما .

فى نظرنا اليوم أن الدراما تتقدم وتتطور ، وتعيش كذلك ، وتقدم معلومات واسعة . وأن الاعداد النظرى لها يمتد طولاً وعرضاً ، هذا إذا ما أقمنا مقارنة بين عصرنا وعصور أخرى سبقت . لكننا بدلا من أن نعرض شكوانا ، نسير فى غرور إلى التفاؤل . لنستعرض الصورة الدرامية المعاصرة اليوم بكل ما فيها من تعقيدات ، وبغير مبالغة فى هذه التعقيدات ، وكذلك فى عدم قضاء على مميزات الدراما .

●

تعرض الدراما المعاصرة أو هى تستعرض عدم الانتهاء الطبيعى لجذورها . أن خصائص الدراما قد قامت على الأسطورة . وهو مالا نعثر عليه فى الوقت الحاضر ، مفتقدين النضارة ورموز التمرد والقياس الفنى الجيد لأسماء المؤلفين الذين



تصعد مسرحياتهم على المسرح . وحين نتعرض اليوم لتشريح الدراما . فإنه يجب علينا ــ والحالة هذه ــ أن نفكر فى العلاقة بين التقليد والتجديد . ونعنى بها المفارقة أو الصفات المتناقضة ظاهريا PARADOXICAL . وإذن ، هل تحكم حياة النوعيات الأدبية علاقات وقوىً تعود إلى الماضى ؟ أم أنّ هذه الخصائص الأدبية المعاصرة قد تحولت إلى التقليد ؟

لقد أصبحت من مشكلات المسرح المعاصر ، مشكلة الحفاظ على أعمال العصور الدرامية الكبيرة . وهل يجب التوخى فى تقديمها بشكلها التقليدى فى محافظة على مضامينها الدرامية ، وفى حالة ناضرة ، ووفق أجروميتها اللغوية ؟ أم ماذا يكون الموقف ؟

تنتعش الدراما فى عصور نادرة . ولا توجد للشاعرية الدرامية تواريخ محددة على استمراريتها كما فى فن الشعر أو القصة أو الملحمة . أوقات عصيبة تمر بالدراما وشاعريتها فى أزمان الرقابة الصارمة التى تتدخل فى حياة الناس وتُقولب ما يُعرض عليها . وأوقات عصيبة أخرى تُتلف الوحى وتستهلك التفكير الدرامى ، لأن حياة الدراما وانتعاشها ترتكز على الجانب الآخر منها ، ونقصد به الصراع الاجتماعى وصدق عرضه على خشبة المسرح .

ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة عبّد الكاتب الدرامى اليونانى أرسطوفانيس الطريق لأولى شجرات الدراما ، إذا لم نُبخس جهود من سبقوه فى العصر اليونانى القديم ، الذين بحثوا فى علم الجمال والعروض والأحاسيس الشعرية . ذلك لأن الأسباب التاريخية عند أرسطوفانيس كانت أقوى من الحقيقة الجمالية آنذاك .

إننا دائما ما نعثر على (الأسطورة) حلقة الوصل فى هذا التاريخ أو هى اللغة الأم المشتركة فيه . لقد سجل العصر القديم كثيرا من الحروب الأسرية المعروفة ، نراها وقد لبست ثوب الدرامات المختلفة ، وفى

العصر الاليزابيثى وفى الرواية الايطالية ، وبخاصة فى الأحداث التاريخية القديمة التى كانت المصدر والأساس فى درامات وليم شكسبير . ان عصرنا مدين لفترات الازدهار لمسرح من المسارح . مدين لكُتاب الدراما العديدين ، رغم وجود الفوارق ، وضياع الصلة الحقيقية ـ وأقصد بها اللغة الأم ـ بيننا وبين هذه العصور القديمة .

أما التجديدية ، فهى من الطبيعى من خصائص كل عصر وكل حقبة درامية ، تحاول أن تنفض عن ظهرها الصورة الكلاسيكية التقليدية . فاذا كان هناك شىء غائب اليوم بين خطوط الدراماتورجيا المعاصرة ، فإننا نقول إنه هو التيار الكلاسيكى نفسه .

تستعمل الدراماتورجيا الشكل التجارى . أو هى تقدم التاريخيات بأزيائها من العصر الاليزابيثى الانجليزى وحتى درامات ت . س . إليوت . ويكشف الموقف عن غياب النزعة المحددة للعصر الدرامى . وورقة جديدة تظهر اليوم فى النصف الثانى من القرن العشرين تؤكد ضياع الكلاسيكية . ومع ذلك ، فالتجديد فى موضاته ، والتجديدية فى محاولاتها يعترفان بالنصح ويقبلان بالتذكير . هذان العنصران المختبئان فى المصادر التى ينهل منها كُتاب العصر الحديث . المتمردون المعاصرون يلجأون ـ وبكل الفخر ـ إلى الذين دافعوا عن الحق فى الأمس التاريخى .

وليس من باب الصدفة ان يبحث كتاب (مسرح التمرد) THE THEATRE OF REVOLT لمؤلفه المؤرخ والناقد الأمريكى روبرت برستاين ROBERT BRUSTEIN فى واحد من دراميى عصر من العصور ، محاولا فى كتابه الكشف عن العلاقة بين الأمس واليوم فى الجهد والتجديد . إذ يرى برستاين فى انبثاق الإبسنية (نسبة إلى النرويجى هنريك إبسن ـ المترجم) حدثاً كبيرا . هذا التيار الذى صقل من جهود دراميين آخرين مثل استرندبرج ، تشيكوف ، برناردشو ، بيراندييللو ويوجين أونيل . ويذكر برستاين (عالما شى) أنه مهما تواجدت علاقات مشتركة بين الشعر عند الاسكندنافيين أو الروس ، فإن لكل منها لمعان آخر . فقد يكون لاختلاف البواعث والمحركات والمضامين والأساليب أسباب أخرى عند كل كاتب عن آخر . ومع ذلك فنحن نُطلق عليهم كُتابا حديثين . كما نطلق على دراماتهم الدرامات العصرية أو الحديثة . هذه التسميات والأسماء قد غيّرت من عالم المسرح . إن كل نوع من هذه الأنواع الدرامية قد قام على أساس من اقتناع داخلى مرتكز على حواره . وليتفقوا جميعا فى إبراز العلاقة الروحية للانسان ، دون أية عقبات أو معوّقات . وبالصدفة كانت الدراما هى النوع الأدبى الذى يقوم بدور الاعتراف للبطل ، الذى كان يمكن أن يكون مستمعا فى حالة القصة أو الشعر .

تشيكوف رائد الثورة التقنية فى الديالوج المسرحى . لقد حددت الدراما انطلاقاته ، وحملت الضنى عنه ، وكأنها صديق الانسان . لقد غيّرت درامات تشيكوف الصورة الدرامية لتضع علامات استفهام واضحة جلية حول طبيعة العلاقات الانسانية وصدقها ، لتُظهر بعد ذلك الاعتراف والشكوى والتأزم الداخلى ومعاناة النفس عند الانسان . ولتقديمها كعوامل داخلية هامة تسبب مشكلة نفسية عنده ، وأزمة عارمة كذلك . « هل أنتم تعوون ما أقول ؟ أتسمعون ما أنادى به ؟ هل تُمسكون بما أطرحه عليكم من رسائل ؟ هل وصل تلغرافى القصير إليكم يحمل إلى الآخر (المتفرج) ما أعانيه من ألم داخل النفس ؟ » . إن الكاتب العصرى يقرأ كل ذلك فى مسرح تشيكوف ، حتى يفهم عالم الثورة الداخلية ، واتصالاتها التى تتكشف عبر الشخصيات فى العديد من المشاهد الدرامية التى تشهد بالتشاؤمية والاستحالة . جدار سميك يعزل بين الحقيقة والمرئى ، بين السطح والأعماق . إن دراماتورجية تشيكوف تكاد تكون عويصة ، ذات خصائص معينة ، لا تظهر بالسهولة من وقْع كتابتها أو من مظاهر الصور فيها . وهى لذلك دراماتورجية خاصة تحتاج إلى جهد خاص لاكتشافها ، وطريق جديد للمس أبعادها .

ومنذ تشيكوف وحتى اليوم ، يصبح الموقف عند كل كاتب درامى متجسدا فى أمرين . الصعوبة ، البساطة ، وهما مفتاح الطريق إلى جهود ونشاط الدراميين . فإذا كانت درامات تشيكوف تتشابه مع بعضها البعض ، بمعنى وجود « الوحدة » فى الأسلوب الدرامى وفى روح الايقاع الشعرى ، فإننا نجد من النادر اليوم العثور على مثل هذه الوحدة فى كتابات اخواننا كُتاب الدراما المعاصرين . وفى هذه الزاوية بالذات ، أرى أنه من الأجدر تتبع أثر دراماتورجية تشيكوف بين دراميى اليوم . وعلى سبيل المثال آرثر ميللر الذى يُغير من صوته بين كل دراما وأخرى . بل ومن تقنياته أيضا .

فى مسرحيته (موت قومسيونجى) يواجه الماضى الحاضر . وفى (مشهد من الجسر) يُعد دراماته بلغة الشعر فى بداية الأمر ، تقليدا لاحدى تراجيديات العصر القديم . لم



يفقد كُتاب الدراما المعاصرون اللغة الأم المشتركة فحسب ، بل إنه لا يوجد بينهم وبين بعضهم البعض الأسلوب المشترك على وجه العموم . هم يتغيرون من موضوع إلى آخر ، ومن مسرحية إلى أخرى . ونادر من هو بينهم ـ باستثناء برخت وبيكيت ـ الذى يحاول من خلال لغته الخاصة أن يحافظ على الفكرة والوحدة معا .

وطالما نحن نتحدث عن تشيكوف ، فإنه يجدر القول بأنه نادراً ما تنتمى مصادره إلى زملائه أو إلى دراماتورجيتهم . فتأثير برناردشو يزاحمه ويتنافس معه فى هذا الانتماء ، على الرغم من أن دراماته (برناردشو) عادية .

إن التجديد عند شو يكمن فى التجديد لتقليد قديم . دراماته تتغذى على (النقاش) . وما هو إلا (العامل الداخلى) الذى يظهر فى المقدمة عند النفس البشرية التشيكوفية . لكنه مختبىء فى الباطن لديه ، ليظهر فى صور شعرية جميلة . وهو مالا نجد له أثرا عند مسرح برناردشو . برناردشو الفنان الواعى والثرثار الظريف هو ضحية من ضحايا الدراما الحديثة المتأخرين . واحد من الذين أخذوا بمبدأ الأحيائية[1] والتكوين البيولوجى للانسان وما يصدر عنه من خصائص توجهها سذاجته وفطرته . لقد عاشت ثورته المسرحية كاكتشاف وتقنية بعد ذلك فى أعمال السويسرى فريدريش دورنيمات .

وإذن ، فتشيكوف وبرناردشو نموذجان مختلفان . وفى رأى التاريخيين المسرحيين أنه من الصعب بمكان محاولة العثور على العناصر المتشابهة فى المسرح العصرى عند كل منهما ، كما يستحيل ربط أحدهما أو كلاهما بالماضى . إنهما معاً صورة متناقضة التجديدية . كل منهما مؤلَّفٌ من عناصر مستمدة من مصادر مختلفة . مختارات من لا مختارات .

● **السؤال الآنى .**

سؤال يتردد على ألسنة معاصرينا . هل بالامكان اليوم كتابة الدراما ؟ والحقيقة ، أنهم قد ضيقوا الخناق اليوم على المسرح ، وعلى وظائفه وعلى حدوده وعلى مساحات التأثير عنده ، وعلى طرقه وأدوات اتصاله . وضايقه الفيلم والتلفزيون . إلى جانب معاناته من مشكلات داخلية لدية .

وليم شكسبير



إن التجديد فى النوع الأدبى يؤدى طبيعيا إلى نتيجة عكسية . ألا وهى العيش داخل الأزمة . فالموضوعات والصراعات والاحتمالات لا تنتظر خشبة المسرح للتعبير ، لكنها على العكس من ذلك ، تتعرض (للتّوهان) والاختفاء نتيجة ازدياد كمية الصراع فى المادة ، وظهور الصعوبات فى الأشكال . وكأن الحقائق الحية فى الحياة والتى تنشأ عن الخبرة اليومية للأفراد ، تخطىء طريقها إلى القنوات المسرحية المعاصرة . لهذا ترتفع إلى السطح الاضطرابات والتناقضات والخطوط التقليدية المختلفة . ولهذا أيضا تظهر

ارسطو



الفروق شاسعة وبعيدة بين البحث عن التجديدية العصرية والتقليدية التاريخية البعيدة .

يظهر النظريون واللغويون بين الفنية والفنية يعلنون عن حلول للمشكلات اللغوية . وبينما هم تحدثوا عن اختفاء الرواية فى الأربعينيات أو اضمحلالها ، اعتبروا الخمسينيات عقد الشعر . هذا بينما تنبأ بموت الدراما كُتاب مثل ت . و . أدورنو T. W. ADORNO أو جون ستاينر G. STEINER وهما هما أنفسهما اللذان ارتابا فى حركة الشعر مستقبلا . وبعد أوشفتز Auschwitz سكت الالهام وحمت الوحى . لكن . . ماهو موقف إخوان العصر من المسرح ؟ وألم يكن الحديث بموت الدراما موقفا يغلب عليه عنصر المبالغة ؟ إن التجديد الجذرى فى الشكل المسرحى يستطيع اليوم أن يعانق هذا الإغراب الواسع العريض ، أو يتوافق مع هذه الأشكال الأكثر والأعظم غرابة وتناقضا . هذه الديالكتيكية التى قلبت الأوضاع والمقاييس ـ بل وحتى الافتراضات ـ رأسا على عقب ، سواء جاءت عن طريق اللحظة الخاصة أو الابتكار التقريبى .

لقد رد ستاينر ـ وفى سرعة ـ على أسئلة أدورنو فى (موت التراجيديا) . لأن المسرح لم يمت . لكن الذى انتهى واندثر هو أحد الأنواع الكلاسيكية التى تعتمد على الكلمة والحدث وعلى الصراع المفتوح ، والتى تهدف إلى ميادين القوة باضاءة مسرحية باهرة . وما هو فى الواقع إلا التعبير عن القديم والجديد والصراعات المختلفة بينهما . ثم يردد ستاينر (لقد انتهى عصر التراجيديا) ، ليدفع بالتقدم الألمانى مرة أخرى وفى اللحظة المعاصرة ، عندما تتقدم المسرحية المحزنةلتحل محل التراجيديا . كيف ؟ ولماذا ؟هذه أسئلة أخرى . هل ما تت التراجيديا وهى شابة ؟

لقد حلل هذه النقطة النظرى والتر بنيامين WALTER BENJAMIN فى (أصل المسرحية المحزنة الألمانية) . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يحتوى رد ستاينر على رأى بنيامين . لأن كتابه قد نبّه ألى أن الدراما وأنواعها قد آلت إلى طريق الأزمة منذ زمن طويل . والأزمة ذات وجهان .

والأزمة بلا نهاية . هذا الانتقال الحاد أو النقطة العميقة ـ كما يقول هو ـ فى حاجة لتعدد التجديدية عن نفسها ، ومن ثمّ تتبع مرحلة الانتشار . تموت التراجيديا ـ تحيا التراجيديا . ليس بالآثار والتقليد القديمين ، ولكن بتقليد جديد . ولكن عليه أن يبحث عن قنوات جديدة كما يشاء عند الشعراء الجدد بدء من برخت وحتى ميللر .

تختلف الأيديولوجيات . وتختلف النظرات كذلك باختلاف الأساتذة والدراميين . كما تختلف النظرة الواحدة بين رجال الدراما فى البلد الواحد . أمامنا عديد من الدراسات النظرية للدراماتورجيا للدراميين رينى بيتر RENY: PETER ، هرمان اشتفان HERMANN ISTVAN ، أولماشى ميكلوش ALMA-SI MIKLOS ونوج بيتر NAGY PETER وكلها تدلل على وجود وظهور خصائص مشتركة فى المتضادات والمتناقضات .

● القرن العشرون .

خرج علينا القرن العشرون باجراءات منع جديدة وأوامر إبطال ، كانت من نتاج العصر . لقد ظلت الطبيعية منذ ميلادها تنادى بـ (اللادرامية) ، مصعّدة المواقف الحياتية والطبيعية فى الحياة إلى خشبة المسرح لابراز الحقيقة والواقع . واجتهد برناردشو فى تصعيد درامات (المناقشة) فى مسرحه وديالوجاته الفكرية والعقلية . وحمل المسرح الملحمى الرموز السياسية والإغراب وفصل الايهام وحياة المجموعات العريضة من الشعب ، فى التصاق بتاريخية الأحداث . وقسّم بيسكاتور العمل على المسرح فى دراما (الحرب والسلام) إلى ثلاثة مسارح . المسرح الحدثى حيث الحدث ، المسرح التفكيرى ، ثم المسرح الطبيعى . وهناك عنده نعثر على خط من خطوط التجديدية . لكن المسرح الحديث اليوم لا يخاف كثيرا من الأفكار العقلية ، كما أنه لا يعبأ ـ كثيرا أيضا ـ بالفكر .

ولما كانت الدراما تحدد مسارها فى أحداث تخضع فيها للزمن داخل العرض المسرحى ، فإنها تستعمل ـ مضطرة ـ الرموز الفنية للحساب والقياس ، وفى سرعة فائقة . فإذا ما اضطرت الدراما إلى التوسع فى ذلك الوقت نتيجة عوامل درامية



ارثر ميللر

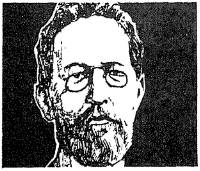
خاصة ، فإن الاسارع لابد له من تعديل فى موقفه . وقد يكون من المناسب أن نعترف بأن هذا التوسع يحتاج إلى العقلية كذلك ، وإلى الفلسفة أيضا ، بما يحقق اتساعا جيدا .

ونحن نفرغ من الاختصار ومن الاقتضاب . ومن كل ما من شأنه أن يدفعنا إلى المغامرة ، التى نذكرها فى كثير من خصائص ومميزات إخواننا الكتاب المعاصرين . لقد خرج علينا كل من تشيكوف وبرناردشو بطريق جديد فى طريقة التفكير . الأول فى مجال النفس الداخلية ، والثانى فى مجال التعايش والتفكير الاجتماعى . واستطاعا ـ كل من زاويته ـ أن يرقى بمستوى عناصر التفكير ويثرى من شاعرية المسرح .

وإذن . . فعلى ماذا نطلق تعبير التقدم فى النزعة ؟

إن النتائج غاية فى الأهمية . والتطوير فى الشخصيات المسرحية يعوض القصور فى النتائج ، بل ويحل محلها . كما أن التطور الفكرى والعقلى كثيرا ما يقف مقام الأحداث الخارجية ، خاصة وهو يقدم (التكثيف) . والنقاش فى الدراما يولد المقاومة والتوتر . والتفكير والاعتراف يقود إلى التركيز والتقصير واختصار المشاهد والمواقف المتضادة . وكل هذه وتلك وسائل وأدوات نوعية درامية نجدها عند جوركى ، كما نعثر عليها ـ وفى صورة شكلية أخرى فى مدرسة برخت العصرية .

انطوان تشيكوف



مشكلة . مشكلة تتولد فى ناحية ، وتندفع إلى طريق مسدود ناحية أخرى . وهو نفس الأمر عندما نعثر على النتائج من التجريب الخائب ذى النتائج السلبية . من هنا لابد علينا أن نترك التعميمات جانبا ، وكذا النظريات البحتة الخالصة . لندخل إلى صفحة جديدة من الدراسة . حيث لا وحدة . وحيث لكل شاعر درامى لغة خاصة به ، يناقش ويطاول بها الشاعر الآخر . وهناك ندخل معاً إلى التيارات وخصائص المجموعات ، حيث اللغة تكشف عن القُرب ، وتشرح العلاقات والمتغيرات .

كل هذه التيارات تحاول قدر جهدها استقطاب الفن والجمهور . تيار ليبرالى بحكم طبيعته الفكرى . أو مناقض تماما لليبرالية . ويعتبر نفسه الصحة كل الصحة ، وكل جهوده رائعة ومفيدة وجامعة . وواجب الدراميين هنا هو أن يعُوا أطراف التيار وأبعاده بلا اختصارات . الضرورة والمهمة الحتمية قبل جميع المهمات والوظائف .

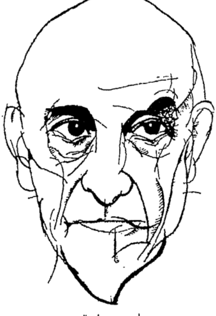
كان المذهب الطبيعى من أطول المذاهب الفنية التى عاشت ، والتى احتضنتها الجماهير فترات طويلة . وعندما تكون أعماق الحقيقة نائمة ، أو يصعُب تفسيرها ، عندئذ تكون الأنوار متلألئة ، وتكون الأمور على السطح ، بما يُغرر ويخلق المغالطة . حتى أصبحت الطبيعية هى رسول العصر ، تستقبل العالم المحصور فى الفقر والحرمان والتقنية ، تماما كما استقبلت المسرح كوحدة غير منفصلة ، غير فاضلة لمكان الصالة ومكان الجمهور لالغاء الفروق بينهما . وقبلت الطبيعية لذلك دراماتورجية خاصة بها . فكلما قلّت أسباب المواقف ،

وكلما ظهرت دراماتورجيا الطبيعية بالدليل القاطع على الضغوط التى كانت قائمة آنذاك ، أخرجت الحقائق القاسية دليلا على صحتها . وهذه تقنية ونظام تقنى . ردم للهوّات . وبين السبب ومتتابعاته تظهر العصرية ، بكل ما فيها من غرائب وعجائب . وانحصر سقوط الطبيعية فى (المرئى والحقيقة) ، فى السطح والعمق . ولم تكن الحقائق تحت السطح . لقد كانت هناك رموز ملوّنة بألوان (قوس قزح ، تحاول أن ترتبط ببعضها البعض .

لقد تضادّ كل من تيارى الطبيعية والرمزية . وقد اعترف ضمنا بهذا التضاد الذين تبعوا أحد التيارين . لكن اليوم ، وبعد التطور العصرى الأخير ، ومثالا من دراماتورجية آرثر ميللر ، نجد تأكيدات واضحة على نمو التيارين . الأسباب والمسبّبات وتراكماتها لم تُبعد الرمز عن التواجد عند إبسن . ودراماتورجية تقوم على الاستناد على الأسباب والمعتقدات والرواسب الماضية فى حياة شخصياته المسرحية (كمية وحجم الماضى) ، وفى رباط وثيق بها ، حتى النهاية الدرامية حين دفعت بالتجديد من المجددين . لأن التيارات نفسها هى التى مهدت لهذا النوع من المتطلبات . والجبر التناقضى يصعد إلى السطح حينما يبرز فتيل أو بريق من الحل العضوى . هكذا تتضافر الطبيعية مع الرمزية رغم تناقض التيارين أو المذهبين مع بعضهما البعض . ليس عند إبسن فقط ، لكن عند تلاميذه الآخرين المتأخرين مثل تينسى وليامز مثلا . ويلوح فى أفق الدرامات الغربية هذا الاتحاد بين الطبيعية والرمزية ، كلما حاول واحد من الدراميين استخدام واحد من التيارين . وبعيدة هى الطبيعية عن الرمزية بعدا تاما فى درامات العصر داخل الآداب الدرامية . تماما كالقرب الذى نعثر عليهما فيه . كل منهما فى خدمة الآخر وفى معاونته .

قد يكون بالمستطاع تفسير هذا التقارب ، بأن الواحد منهما مُكمّل لأخطاء الآخر ، كما يُرى على السطح الدرامى ، حينما تختبىء الحقيقة داخل التعبير . وهو ما نعثر عليه فى الدراما الانجليزية المعاصرة عند أ . فكسر ARUOLD WESKER ، أو فى الدراما الأمريكية عند أونيل وأتباعه . ظهر هذا المزج بين التيارين الطبيعى والرمزى وساد كموضة دراميـة منذ خمسينيات هذا القرن ، أطلق عليها (الأبسيرد) ABSURD المنافى للعقل . ويحدد مارتن إيسلين M. ESSLIN فى كتابه الجيد معنى (الأبسيرد) كشىء مُناف للعقل ومضحك باعتباره السخف نفسه . ثم لا ينسى بعد ذلك أن يتعرض للحركة الفنية ذاتها . فيرى الأصل فيها يصدر عن (الخروج على النظام والانسجام) ، (والشىء الفاقد للنظام والحدود أو للخصائص التى تحل محلها ، لا يكون مرتبطا أو مترابطا ، وبغير معنى ، وعلى غير منطقية) . هذا من وجهة نظر إيسلين . لكن علينا أن نلقى الضوء على أهميات التيارات الأيديولوجية للتيار الأبسيردى ومضموناته بعد عثورنا على شكله الميتافيزيقى . وهو ما يبحث فى خطأ الموت عند الانسان أو المواطن .

حاول الأبسيرد أن يُصلح من مسيرة الدراماتورجيا فى المسرح ، فى الطبيعية أو الرمزية ، بصورة ناقصة غير مكتملة . ويأتى هذا الاصلاح عن طريق زرع وحدات صناعية مُتكلّفة ARTEFICIAL تحل محل الوحدة UNIT التى فقدت الخصائص فى النزعة والهدف والغرض والتناسق والانسجام ، بكل علاقاتها وخصائص تركيباتها وإنشاءاتها . لقد وُلد (الأبسيرد) من جرّاء سقوط ما قبله . وهو على ذلك



ل . بيراندللو

يضع علامات كثيرة . . علامات استفهام ، حملت فى طياتها موقف الرفض والإنكار . كما تعرض (الأبسيرد) فى محاولاته إلى العدمية ، إذ ليست الحياة وحدها فى سيرها هى المدمرّ الآنىّ . لكن طبيعة خشبة المسرح تفرض النظر بعين الشك والارتياب .

فإذا ما تعرضنا للجانب التقنى فى الدراماتورجيا ، وجدنا أن درامات (الأبسيرد) أوضح شكلا ، وأرقى صقلا ، وأكثر انغلاقا وتحديدا ، إذا ما قارنا بينها وبين الدرامات الطبيعية أو الرمزية . وهى علامات يقف عندها كثيرا رجال التاريخ المسرحى . إن بيكيت ويونسكو لا يأخذان نظريتهم الأبسيردية بكثير من الجد . إنهما يُبشران بـ (المستحيل) . لقد ولدت رياضيات جديدة لا تُترجم الكلمات .

ويبحث (الأبسيرد) عن لغة جديدة أيضا . لغة متفردة لا تتصل بأشكال اللغة القديمة فى المسرح ، ولا تنتمى إلى فرع من فروعها اللغوية ، كما لا تتبع الدراماتورجيا السابقة . لا تريد أن تقارن أو تفسرّ . بل هى لغة تعترف باللا شىء ، وتعتمد الهراء والتافه ، لا للفهم ، ولكن لتعلن (حالة عدم الفهم) وتبلد الذهن والحس والبلادة والبلاهة . لقد زعق العالم صارخا (لا تقدُم) .

بهذه النظرية يقدم (الأبسيرد) تجديدا حقيقيا . لكن هذا التجديد يظل فى استعمال لعناصر التلخيص والامتصاص من التقليد مضطرا ، حتى لا ينفصل عن حركة التاريخ المسرحى . ويقدم (الأبسيرد) السلبيات كما يقدم الأفكار . وينجح فى تقديم شكل خاص لا يكون ولا يستطيع أن يكون خاليا ــ كدراما أبسيردية ــ من ألوان السابقين عليه . يمتد التجريب إلى المضمون الدرامى . وتُفصح جهود الشكل الغارق فى الخصوصية والسرية عن فتح جديد لشكل لم يسبق فى عالم الدراماتورجيا . لم يعش (الأبسيرد) على فُتات الآخرين . فهو فى موقفه الظاهرىّ التناقض يكشف عن حوار يناقض حوارا ، وعلاقات اتصال لا تتفق بل ومقطوعة الأوصال بعلاقات اتصال أخرى . والصراع عنده ضد الصراع التقليدى المعروف والشائع ، ولا يقترب منه إلا فى

وجه واحد هو وجه (الإنكار) . إنه يُدمر كل عصب العناصر العدائية له ، وهو يبنى فى الوقت نفسه عناصره التى هى أدوات هدم وتدمير التقليديات . ●

لعله من الأفضل ألا نُسرع الخُطى عند اسم برتولت برخت . ليس فقط لشرح المثال العصرى فى دراماتورجية والمتمثل فى الشكل الخاص الذى أدخله على عالم المسرح . ولكن من أجل الكشف عن (القصد) الذى يلعب دورا هاما فى ابداعات برخت العصرية . لم يكن عبثا وقوفه طويلا أمام موقف الثقافة المسرحية تاريخيا . ولم يكن من الصدفة تقريره أن التعارض فى فكرته مبنى على التضاد مع فكرة أرسطو التى اعتمدت الوهم فى المسرح ، بينما تقوم الدراماتورجيا فى مسرحه العصرى على حمل شعار جديد . برخت هو الآخر ينتمى ويربط بعلاقات تراثية فى الدراما . لكنه يرفض رفضا باتاً المسرحيات الانفعالية والمآسى التى تبحث فى الماضى القريب والدرامات الطبيعية .

فى العلاقات التراثية الدرامية ينتمى مسرح برخت الى مسارح الشرق الأقصى ، الى الدراماتورجيا الحديثة فى المسرح الأوروبى ، التى وُلدت على أيدى من زملائه الآخرين . لقد اعتمد أنتونين أرتو ANTONIN ARTAUD الباريسى فى مسرحه (مسرح البالنيز BALINEZ TH. فى ثلاثينيات هذا القرن على الغناء والرقص والتعبير الصامت وعلى الطقوس والشعائر الدينية القديمة فى إقامة مسرحه (مسرح القوة) . وبرخت - ككاتب ملتزم - لا يريد أن يقف مع أرتو عند حد الطقوس والشعائر الدينية القديمة . لكنه يريد أن يُقيم حقوق الفهم . أو بمعنى آخر يعيد ميلاد هذه الحقوق وبعثها من جديد .

أحس برخت بالاستحالة أمام موقف الشعر الدرامى . تماما كاحساس زملائه الآخرين ، الذين نفضوا أيديهم متراجعسن . إن عبقرية دراماتورجية برخت تكمن فى تقدمه باهتمام خاص خطوة تجاه التمييز والادراك كاقرار التزامى منه . ليقطع وبسرعة وحزم ، وفى فجائية خاطفه ، مسرحا تقليديا ، وأشكال معروفة ، وليُقدّم دراماتورجيا معاصرة تليق بموقف العصر الحديث نفسه .



● ت . س . اليوت ●

ويُجيب الدرامى برخت على الاستغلال سمة العصر ، وعلى الحياة الرأسمالية التى تسود العصر ، باجابات واعية عبر إغرابه الجديد . وتلعب كلمته التى تلف وتدور دورانها ، دورا انفعاليا مؤثرا ونشطا فى الوقت نفسه ، يوضح الفروق بين السلبيات والايجابيات . ويدفع برخت - وبيد قوية - بالمتضادات والمتناقضات إلى التدمير والى الهلاك . ومعلنا عن قوانين جديدة للانسان ، تدمر القوانين الوضعية التى وُضعت له وُفرضت عليه . وبمعنى آخر ، يبنى دراماتورجيا خاصة به ذات عالم وطعم جديدين . لا تُشبه الحقيقة فى العصر ، كما هى فى مسرح الوهم والايهام . لكنها فى الوقت نفسه - وبفروقاتها عن القديم - تكتشف نظما وشرعيات أخرى .

يعمل المسرح الملحمى على إفلاس وتدمير القوى والعناصر الكلية التقليدية ، مختارا لذلك ثقل الموضوع عنده . وعلى وجه الخصوص ، فانه يحصل كل احتياجات ومخططات الشكل القديم .

●

لقد محت الدراما المعاصرة الحدود المتعارف عليها بين الأنواع الآتية بعضها البعض . لقد حرصت العصور الكلاسيكية على الحدود الفاصلة بين التراجيديا والكوميديا . واليوم تجرى التجارب والمحاولات لصهرهما معاً فى بوتقة واحدة .

وما الدعابة أو الفكاهة السوداء أو الجروتسك GROTESQUE إلا الأسلوب الجديد المستحدث للتراجيديا .

أن العبارات الموهمة للتناقض لا تقدم الا نوعا من أنواع القنطور[1] الذى يعرض إغرابات عرفناها فى عالم المسرح . لا توجد صراعات تراجيدية مفتوحة وظاهرة . لكن تحل محلها ضحكات وفكاهات سوداء مظلمة قادرة على إرسال شرارة الأفلاس . من هذا النبع تستقى التراجيكوميديا TRAGICOMEDY وحيها وإلهامها .

والآن .

هل نعثر على دراماتورجيا معاصرة فى قرننا ؟

والجواب - وباليقين كل اليقين - لا . لأن الدراماتورجيا كعدد واحد لم تكن فى أغلب الأحوال والعصور . ولعلها كذلك لم تحتفظ بنظرية واحدة ، أو تطبيق عملى واحد يحدد خصائصها ووظائفها وتاريخها .

ومرة أخرى يتردد السؤال . هل نعثر بين رجال الدراماتورجيا اليوم على ثقة فى الدراما . ؟

والجواب نعم . الدليل على ذلك هذه التيارات المتصارعة اليوم فى حلبة المسرح . كالمحارب الذى يحاول أن ينتزع شيئا أو يغتصبه بالقوة . وعلى الساحة المسرحية نتقابل مع الباقى ، ومع الموضة ، مع الكلاسيكى والحديث ، مع لحظات الماضى والحادثة الايجابية . تماما وكأننا فى الحياة ذاتها .

ومن الطبيعى أن هذا الموقف لا يعنى الانتقاء أو الاصطفاء . إننا لا نفاصل فى الافكار . نناضل من أجلها ، ومن أجل التقدم ، لننتصر للايجابية وللنظرة الاشتراكية ◆

.

مترجم عن كتاب (الدراماتورجيا المعاصرة) للدرامى المجرى المعاصر الدكتور توماش اونجفارى ، استاذ الدراما بجامعة لندن وجامعة بودابست .

●

(١) القنطور = كائن خرافى نصفه رجل ونصفه فرس .

دراسه

الحوار الدرامى بين الفن والفكر

د . نبيل راغب

من الواضح أن الحوار الدرامى فى المسرحية أو الرواية أو القصة يقوم بمهام فكرية وفنية متعددة ولا يقتصر دوره على مجرد الكلمات والجمل التى تنطق بها الشخصيات بالفعل . فهذه الكلمات والجمل يمكن أن تكشف عن طبائع الشخصيات من خلال الايقاع أو التلوين أو الحصيلة اللغوية . . . الخ . أى أن الكيف والكم اللذين يتحكمان فى لغة الحوار ، يبلوران الاختلافات النوعية والجوهرية والمظهرية بين الشخصيات بحيث لا تصبح مجرد أدوات للتعبير عن أفكار المؤلف .

فمن خلال الحوار تتم موازنة الشخصيات فى مواجهة بعضها البعض ، ومن ثم فنحن نلحظ المفارقات أو الفروق فيما بينها مما يجعلها أكثر حيوية وتحديدا دون تدخل مباشر من المؤلف ، ومما يشعل الصراع الرئيسى ويدفعه إلى الأمام مطوراً بناء المسرحية كله . وعلى الرغم من أنه لا يتحتم على المؤلف أن يستخدم فى حواره الألفاظ والتعبيرات التى يستخدمها الناس فى الأحاديث اليومية ، فان حواره الدرامى يملك من الأقناع الفنى داخل نسيج المسرحية ما يجعل الجمهور يشعر بأنه حوار منطقى سلس ليس فيه تصنع أو افتعال .

وفى مجال الرواية والقصة يوحى الحوار بأجواء اجتماعية ونفسية متعددة وخصبة ، ويعرى الشخصيات من خلال تيار الشعور واللا شعور عندها ، ويضيف جوا طبيعيا ينبع من واقع القصة الراهن ، وذلك من خلال الانتقال إلى الزمن المضارع أو الحالى الذى يوهم القارىء بأنه يتابع الشخصيات والمواقف لحظة بلحظة بعد أن كان يقرأ عنها فقط فى فقرات السرد السابقة للحوار والتى تعتمد على الزمن الماضى . وهذا الانتقال إلى الحاضر يجعل القارىء أكثر قرباً من الأحداث التى تكتسب بدورها ايقاعا حادا وسريعا لأن المؤلف لا يقوم بالسرد وبالتالى لا يقف حاجزاً بين القارىء والقصة .

ونظر لأن المسرحية تعتمد على الحوار أكثر من الرواية ، فان الحوار تحول فى أيدى الكتاب المسرحيين إلى حرفة لها أصولها ، وأسرارها ، وتقاليدها التى يمكن أن تنقسم إلى ثلاثة أساليب بصفة عامة . الأسلوب الأول ربط المسرحية بالشعر وذلك منذ بدايتها حتى قرننا هذا ، برغم وجود بعض الفقرات النثرية فى الحوار الشعرى ـ كما نجد فى مسرحيات العصر الاليزابيثى على سبيل المثال وخاصة عندما يظهر عامة الشعب على المنصة للتعبير عن حياتهم وأفكارهم ، أو فى المواقف الكوميدية التى لا تحتمل وقار الشعر الجاد ـ لكن مع منتصف القرن التاسع عشر بدأ التيار الشعرى فى الانحسار وبدأ الحوار النثرى يحل محله حتى اكتسحه فى القرن العشرين على الرغم من وجود امتداد خافت له فى المسرحيات الشعرية الحديثة التى كتبها ت. س. اليوت ، وكريستوفر فراى ، وماكسويل أندرسون ، و. و. هـ . أودن ، وستيفن فيليبس.

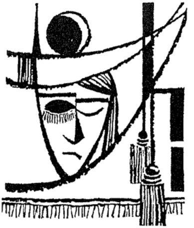
أما الأسلوب الثانى الذى ساد الحوار المسرحى فقد تبلور فى الأحاديث الطويلة نوعا ما ، والتى تتميز برصانة الأسلوب وجزالته التى تمنحه الايقاع والتوازن اللذين يفتقدهما حديث الناس العاديين فى حياتهم اليومية . وفى الدراما الكلاسيكية كانت الفقرة الحوارية تقل فى طولها إلى الحيز الزمنى الذى تحتله أغانى الكورس . وفى عصر الملكة اليزابيث سادت البلاغة والرصانة كل كلمة تنطق على منصة المسرح الانجليزى . نلاحظ هذا الاتجاه فى أحاديث هاملت وجيرترود وريتشارد الثالث وخاصة فى الفقرات الافتتاحية بالنسبة لكل شخصية من هذه الشخصيات المحورية . وقد امتد هذاالحرص على التوازن اللفظى والمعنى البليغ إلى الكوميديا الفرنسية والانجليزية وخاصة فى عصر عودة الملك تشارلز الثانى من منفاه فى فرنسا . فالفقرة الشعرية أو البيت الواحد الذى تنطقه شخصية ما لابد أن ترد عليه شخصية أخرى بنفس التوازن والبلاغة ، كأنهما تعزفان نغمتين متوازيتين ، مثلما نرى فى مسرحية شكسبير « كما تهواها » بصفة خاصة ، ومسرحيات موليير بصفة عامة . فى مثل هذه المسرحيات يتحول الحوار إلى سلسلة متتابعة من المبارزات الكلامية التى تستخدم فيها كل أسلحة الذكاء واللماحية وسرعة البديهة .

والأسلوب الثالث يخضع الحرفية الفنية للحوار لفحوى مضمونة الفكرى . وكان شكسبير من رواد هذا التوظيف الدرامى للحوار ، فكلما كانت العواطف جامحة والمواقف متأزمة ، كانت الكلمات والجمل التى تنطقها الشخصيات ذات ايقاع لاهث ومتقطع بل ومهلهل أحيانا . وبهذا يتخلى الحوار عن البلاغة التقليدية والقوالب الكلاسيكية ويقترب أكثر من التلقائية التى يتميز بها كلام الناس فى حياتهم اليومية . لكن الدراما الحديثة تطرفت فى بعض

الأحيان فى الانقياد وراء بلورة كل تفاصيل المضمون الفكرى بحيث تحول الحوار إلى مجرد أداة توصيل مباشر لدلالات هذا المضمون وجوانبه المتعددة . ففى معظم مسرحيات برناردشو مثلا يتحول الحوار إلى فقرات طويلة تحمل فى طياتها مناقشات مستفيضة حول القضية التى تعالجها المسرحية ، ولا يهم أن تتوقف الأحداث أو تتجمد الشخصيات طالما أن المناقشة قائمة على قدم وساق . ولذلك أطلق الكثير من النقاد على أعمال شو اصطلاح « دراما المناقشة » وإذا كان شو يعتنى فى مسرحياته الشهيرة بملاءمة الحوار لمنطق الشخصية ومستواها الفكرى والاجتماعى ، فانه يعتمد فى المقام الأول على تطوير الصراع الدرامى من خلال الحوار أكثر من اعتماده على الأحداث المادية التى تجرى على منصة المسرح .

وإذا كان برنارد شو قد انقاد فى حواره الدرامى وراء القضايا الاجتماعية التى أثارها فى مسرحياته فان أوسكار وايلد قد انقاد وراء ولعه بالتأنق اللغوى والبلاغة اللماحة الذكية لدرجة أنه نسى حتمية التناسب بين مستوى الشخصية ومنسوب الحوار . ذلك أن اللورد المثقف الراقى يتكلم بنفس الأسلوب اللماح المتألق الذى تتحدث به خادمته . فإذا كنا نشعر فى مسرحيات برنار د شو بأن المؤلف يقف شخصيا وراء الآراء والأفكار التى تعبر عنها الشخصيات ، فاننا فى مسرحيات وايلد نشعر أن المؤلف يقف بأناقته اللغوية وراء كل شخصياته دون استثناء ، فى حين يتحتم على الكاتب المسرحى أن يخضع سواء مضمونه الفكرى أو تمكنه اللغوى لمستويات الشخصيات المختلفة والمتعددة حتى يتيح الفرصة لبنائه الدرامى حتى يطور نفسه بنفسه من الداخل .

إن الحوار الدرامى من أهم العناصر الفعالة والحيوية التى يقوم عليها بناء المسرحية . فمن خلاله يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه وإذا كانت الحبكة بمواقفها وأحداثهاتمثل الهيكل العظمى للمسرحية ، فالحوار هو اللحم والخلايا والشرايين التى تملأ هذا الهيكل وتمده بالحياة . وعندما تعجز الحبكة عن الانطلاق والتطور ، يبرز دور الحوار لاسعافها واطلاقها من عقالها مما يساعد على استمرار المسرحية . فالكاتب



المسرحى لا يملك السرد الذى يستطيعه المؤلف الروائى والذى يساعده على التعليق على الأحداث ، وتحليل الشخصيات ، والقاء الأضواء على ما يدور بداخلها ، وربط المواقف ببعضها البعض وسد الفراغات التى قد تنشأ فى التسلسل الدرامى . . . الخ .

أما الكاتب المسرحى فلا يملك هذه التسهيلات الروائية ، فهو يعتمد على الحوار كأفضل أداة للكشف عن داخل شخصياته وتحليلها والتعليق عليها ، وإحكام تسلسل المواقف وتتابعها وسد الفراغات التى تؤثر فى متانة البناء وعضويته . ويتوقف مدى نجاحه أو فشله فى اخراج عمله المسرحى إلى الوجود بمدى توفيقه فى استغلال الحوار بحيث لا يدخل به فى دائرة مغلقة تقترب به من أسلوب النقاش أو الجدل أو لغة الحديث اليومى بين الناس ، مما يجعل الشخصيات تهتز والأحداث تتعثر والمواقف تتشتت والسياق يتفكك . فالنقاش والجدل والثرثرة كلها وسائل تخضع لأسلوبنا المعيشى البحت ، أما الحوار الدرامى فلابد أن يمتثل لحتميات الفن ووضعياته حتى يكون ذا أثر وظيفى فى اقامة البناء الدرامى وذلك باستغلال عامل التطور الحيوى الذى ينقلنا من حالة إلى أخرى ومن موقف إلى موقف ثم يصعد بنا إلى قمة الأحداث ويهبط بنا إلى حيث نهاية المسرحية .

أما النقاش فهو ما يدور فى الحياة اليومية بين شخص وآخر حول موضوع معين يخصهما وحدهما ولا يخص أحداً آخر سواهما . ولذلك تتركز وظيفته فى الوصول إلى تفاهم معين بخصوص هذا الموضوع ولا يهم كيف يبدأ أو كيف ينتهى ؟ ولا يعنى بالتسلسل المنطقى ما دام بحالته البدائية يساعد على تفاهم شخص مع آخر . وربما برزت عوامل نفسية غير متوقعة فى أثناء النقاش قد تؤدى إلى استعمال الأيدى والأرجل لاقناع الطرف الآخر بالقوة بعد عجزه عن الاقناع بالمنطق والحجة . أى أن النقاش يخضع لأية عوامل نفسيةطارئة تؤثر فى سيره ، وتسلبه التسلسل والتطور اللازمين للتقدم نحو خطوة أخرى والارتباط بموقف آخر ، فليس له معيار ثابت لأنه يتغير من شخص إلى آخر ومن موقف إلى موقف ، ولا يمكن تقنينه ووضع خصائص لمقوماته وعناصره الأساسية .

أما الجدل فيعتمد على ابراز مدى ثقافة المتجادل وثقته بنفسه ومدى قدرته على أدارة الجدل وتوجيه دفته ليقتنع الآخرون بوجهة نظره . والجدل غالباً ما يكون حول موضوعات عامة تهم أكثر من شخصية فقط وليس الحال كما نجد فى النقاش بين شخصين حول موضوع لا يهم سواهما . ولذلك يبدو للجدل وجهان أحدهما شخصى والآخر عام . وأحيانا تطغى حمية الجدل على الفهم الواعى بين المتجادلين . فما دامت الحجة تؤدى إلى الحجة ، والبرهان يصل بنا إلى برهان آخر فلا يهم مدى تطابق الجدل للنظرة العلمية العملية إلى المرئيات والماديات والملموسات : أى أن الجدل يكاد أحياناً أن يكون هدفا فى حد ذاته . وهو كثيرا ما يدور فى حلقة مفرغة لأن أطراف الجدل يستمتعون بدحض الحجة بالحجة وإبطال البرهان بالبرهان إلى غايات غير محدودة ، وكأنهم فى مباراة فى الذكاء واللماحية وقوة الاقناع وسلامة المنطق بصرف النظر عن بلوغ هذه المباراةنتيجة معينة أو استيعابا عاما لموضوع محدد . ولذلك يختلف أسلوب الجدل المنطقى عن الحوار الدرامى اختلافاً جوهرياً .

أما الثرثرة أو الحديث المتبادل بين الناس فى حياتهم اليومية ، فهو مزيج من النقاش والجدل . ويتوقف استغلال مقومات كل منهما ووسائله على حيثية الموقف وتكوين الشخصية ولكنه لا يكتسب خاصية التطور بمفهومه العلمى . وإذا كان الحديث اليومى يختلف عن النقاش الذى يرتبط بموقف واحد لأنه يتعامل مع كل المواقف التى تمر بالانسان

فى يومه ، إلا أنه لا يتطور ولا يتبلور تماما فى منهج فكرى ومنطقى محدد . إنه لا يخضع الا لتكوين الشخص ومدى ثقافته وبعد نظرته أو قصرها وربما أثرت عليه ظروف الحياة الخارجية الطارئة التى تضغط على سلوك الأشخاص وأسلوب تحاورهم لمدة معينة . وبالطبع لا تخضع لغة التحاور اليومى لأية مقننات أو مقاييس أو معايير تمنحها شخصية موضوعية ذات مقومات وملامح متبلورة .

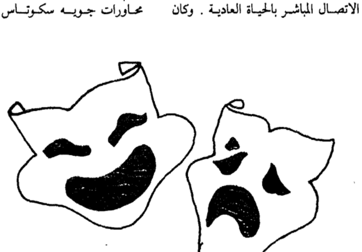
ومن الطبيعى أن يختلف الحوار الدرامى اختلافا جوهريا عن النقاش والجدل والحديث والثرثرة ، ذلك أنه يخضع لعنصر التطور الحيوى اللازم لكل كيان عضوى ، بحيث يجعل المسرحية جسما حيا متفاعلا ينبض بالحرارة ويشتعل بالحركة المادية والنفسية . ولذلك تخضع لغته لحتميات فنيةمنها الايقاع والجرس والايحاء والتطور الذى يساعد على تكشف الشخصيات والتحام المواقف وتدفق الأحداث ، ثم تطور هذه العناصر الثلاثة اللازمة لبناء كل مسرحية حتى نهايتها .

والحوار أداة قديمة قدم الأدب والفكر الانسانى . فمنذ عصر افلاطون والحوار النثرى مستخدم على نطاق واسع فى مجال تحليل الأفكار والاتجاهات المثيرة للخلاف والجدل ، وفى مجال السخرية من الأعراض المرضية التى تصيب الأفراد والجماعات . ويعد افلاطون رائدا لفن المحاورة التى تدور حول أفكار محددة . وفى القرن الثانى الميلادى برز لوسيان كرائد للمحاورات الزاخرة بالسخرية . ويقول ديوجينيس ليرتيوس فى الجزء الثالث من كتابه « حياة الفلاسفة » إن افلاطون الذى ابتكر فن المحاورة وصاغ شكلها المتبلور قد تعلم هذا الفن من الفنان الدرامى الأغريقى سوفرون الذى اشتهر بعروضه الصامتة واسكتشاته الدرامية المستقاة من الحياة اليومية . لكن من المحتمل أن أفلاطون استوحى هذا الفن أساسا من أسلوب سقراط ومنهجه فى التحرى عن حقيقة الأشياء .

ويعرف ديوجينيس فن المحاورة فى كتابه المذكور بأنها نقاش جدلى على هيئة أسئلة واجابات بين الشخصيات التى تحاول اثبات أو دحض فكرة معينة من خلال منهج جدلى . ومنذ ذلك الوقت ارتبطت المحاورة الجدلية بالحوار الدرامى ، ابتداء من ديوجينيس ومرورا بالاتجاهات النقدية فى عصر النهضة وعصر الكلاسيكية الجديدة كما يتجلى فى كتاب « الحوار » لكارلو سيجونيو ، وكتاب « عن فن الحوار » لتاسو ، وكتاب « دفاع عن الحوار » لسبيروق ، وكتاب « أسلوب الحوار » لسفورزا بالافيشينو ، و « أسلوب كتابة الحوار » لريتشارد هيرد ، و « مقالة عن الحوار » لادوارد وين . ولكن ربط هؤلاء الكتاب المحاورة بالدراما لم يجعلهم يتجاهلون عنصرها الأساسى المتمثل فى تحليل الأفكار محل النزاع والجدل .

ففى حوار الأفكار والآراء لا يهم الحدث أو الواقعة كثيرا ، بل ينصب الاهتمام على التأملات والتحليلات والتخريجات والتفريعات التى يستنتجها المتحاورون . واذا كان الجميع منذ افلاطون قد اتفقوا على أنه يتحتم على المتحاورين أن يتجنبوا اطناب الحديث اليومى وثرثرته ، فان ادوارد وين فى كتابه قد حتم على الحوار أن يتجنب تماما أسلوب القاء المحاضرة . إن الحوار يقع فى منطقة وسط بين عشوائية الحديث العادى بين الأفرد ، والأسلوب الرسمى أو القالب الذى تصب فيه المناظرة . وأصبح فن المحاورة وسيلة للبحث عن كل جوانب الحقيقة ولمنح الجانب التعليمى الجاف صبغة حيوية جذابة . لكن فن المحاورة بهذا الأسلوب لم يحز رضاء لوسيان الذى اتهمه بالوقار الزائد على الحد ، وأنه مشحون بتأملات وتفريعات تفصله تماما عن الاتصال المباشر بالحياة العادية . وكان لوسيان يؤمن بأن الكوميديا ــ التى سبق أن عرفت بأنها تمثيل وتجسيد للحياة اليومية العادية ــ يمكنها اخصاب المحاورة وربطها بعجلة الحياة . ونظرا لتأثر لوسيان بالكاتب الكوميدى أريستوفانيش والأديب الساخر مينيباس ، فقد ابتكر شكلاً للحوار حدده بأنه مزيج من المحاورة التقليدية والنظرة الكوميدية . ويرجع الفضل للوسيان فى جعل هذا النوع من المحاورة أداة قوية للسخرية من حماقات الانسان كما نجد فى كتابه « محاورات الموتى » الذى سار على نهجه الأدب الأوروبى الحديث على نطاق واسع .

وقد ظهرت المحاورات الفكرية فى الأدب الانجليزى القديم فى القرن التاسع وذلك من خلال ترجمتها من اللاتينية . فقد قام الملك ألفريد نفسه بترجمة كتاب بوثيوس « عزاء الفلسفة » ، ويقال أيضا أنه ترجم كتابه « المناجاة » للقديس أوغسطينوس ، كما ترجم ويرفريث كتاب « المحاورات » لجريجورى العظيم . لكننا فى العصور الوسطى لانجد الا محاورات قليلة يمكن مقارنتها بالمحاراة الافلاطونية الزاخرة بروح التساؤ ل والاستفسار المتدفق حيوية وانطلاقا . فعلى سبيل المثال استخدم جريجورى شكل الحوار كمجرد أداة لسرد القصص الدينى الذى يحض على التقوى والورع . فقد اختفت روح الخيال والابداع من المحاورات النثرية التى انتشرت فى العصور الوسطى على هيئة قوالب جامدة تقدم الأفكار ولا تناقشها ، وهو ما نجده فى محاورات جويه سكوتاس ايرجينا



وروايكليف . أما المباريات الشعريه الكثيرة التى أقيمت للمتسابقين فقد حملت لواء الخيال والابداع فى تلك المرحلة التى استمرت حتى نهاية العصور الوسطى .

ومع بدايات عصر النهضة بدأ الاهتمام بالمحاورات النثرية كشكل فنى له ملامحه المميزة . فى هذا الاتجاه كتب توماس مور « حوار حول تيندديل ، وأسكام « توكسيفيلوس » ، وسبنسر « نظرة على الحالة الحاضرة فى ايرلندا » وغيرها من المحاورات التى أصبحت فنا قادرا على بث الحياة فى الأفكار من خلال تقليد المحادثة المنسقة المنظمة القائمة على التسلسل المنطقى والنظرة الواقعية . وقد بلغ ايرازموس بهذا الفن قمته فى كتابة « اللغة الدارجة » ، وكذلك الرواد الايطاليون مثل بونتانو وكاسنيليونى وابيرو ودونى وغيرهم ن الذين تأثروا مباشرة بافلاطون ولوسيان ، وجعلوا الحوار أداة جذابة ورشيقة ولماحة ومنسقة كى تجمع بين المتعة والتعليم .

وفى أعقاب عصر النهضة سادت المحاورات الخاصية الافلاطونية التى تعتمد على الايحاء والتلميح حتى يعمل المتحاور فكره وعقله ويصل إلى استنتاجه بنفسه ، كما تألقت سرعة البديهة التى اشتهرت بها محاورات لوسيان الساخرة فى محاورات عدد كبير من الأدباء الذين أعادوا صياغتها فى ضوء عصرهم وواقعهم . وتعد مقالة درايدن « عن الشعر الدرامى » ١٦٦٨ من أرقى ما وصل إليه فن الحوار الذى يستخدم عناصر وصفية وخيالية لتجميل الشكل . ومنذ الوقت الذى أبدع فيه درايدن مقالته حتى الآن فان فن الحوار جذب إلى حظيرته كثيرا من الأدباء والمفكرين والفلاسفة من أمثال بيركلى وهيوم ، وسويفت ، وليتلتون ، وريتشارد هيرد ، ولاندور ، وأوسكار وايلد ، وجورج مور ، وجورج سانتيانا ، وبونامى دوبريه ولويس ديكنسون وغيرهم من الذين مارسوا هذا الفن بل وقننوا أساليب استخدامه وتوظيفه بفعالية فى مجال التعبير الدرامى عن مضامين مختلفة ومتنوعة . ويعد كتاب لاندور « محادثات خيالية » (١٨٢٤ ـ ١٨٢٩) من العلامات المميزة لتقاليد فن الحوار . وكان من رأيه أن الحوار كمشهد درامى للشخصيات ـ على غرار مونولوجات براونتج ـ لابد أن يصور لحظة هامة وحيوية



برنارد شو

فى حياة هذه الشخصيات . ويعد لاندور ثانى أديب بعد لوسيان استطاع استكشاف العلاقة الحيوية بين الحوار والدراما .

ومع انتشار فن المقال فى العصر الحديث تراجع فن المحاورة إلى الظل . فالكاتب يدلى برأيه كله فى المقال حول موضوع معين ، وقد يرد عليه كاتب آخر مجادلا اياه ، لكن المقال والرد عليه لا يحملان نفس الحرارة والحيوية اللتين يتميز بهما الحوار . ومن هنا لجأ بعض الكتاب والأدباء اليه لقدرته على التصوير الدرامى لوجهات نظر مختلفة فى آن واحد ، وهو ما لا يستطيعه فن المقال .

ولذلك عاد الحوار إلى أمجاده مع انتشار الأذاعة بعد أن فقد مكانته الأثيرة بين صفحات الكتاب . ومن أشهر برامج الحوار برنامج « دعوة إلى التعلم » الذى قدمه



الأديبان والناقدان الأمريكيان آلن تيت وفان دورين من خلال شبكة سى . بى . إس الأمريكية ، كما أن هناك برامج تناقش أمهات الكتب على شكل حوار بين أئمة النقاد والمفكرين . وكان نجاح هذه البرامج دليلاً على أن الحوار يملك من الحيوية والانطلاق ما تعجز عنه محاضرة يلقيها انسان بمفرده أو مقال ينشره كاتب ولا يعرف صداه عند جمهور القراء .

وفى مصر حاول احسان عبد القدوس توظيف خبرته الروائية فى فن الحوار ، فى كتابة مقالاته السياسية والاجتماعية والنقدية على شكل حوار بين شخصين يمثلان جيلين مختلفين أو اتجاهين متناقضين . ففى سلسلة « على مقهى فى الشارع السياسى » كتب مقالاته من خلال حوار بين شاب وكهل يعبر كل منهما عن نظرته الخاصة إلى الأحوال والظروف السياسية التى تمر بها مصر فى الوقت الراهن . فاذا كان الحاضر قد جمع بينهما فان الكهل يتكلم فى ضوء حياته فى الماضى فى حين يحاول الشاب استشراف آفاق المستقبل من خلال الحاضر . وفى سلسلة « ابنتى . . لا تحيرينى معك » دار الحوار بين أم وابنتها حول المتغيرات الاجتماعية وأثرها على وضع المرأة فى المجتمع بصفة خاصة . وفى سلسلة « اعطنى عقلك . . وخذ فنى » دار الحوار بين شخصين أحدهما يمثل النقاد والفنانين والآخر يمثل جمهور المتذوقين . والحوار كله لمحات نقدية عن السلبيات التى تعتور حياتنا الفنية .

ولكن مهما تعددت استخدامات الحوار على المستوى الصحفى والفكرى ، فان الدراما ستظل الحصن الحصين لفن الحوار بكل أبعاده النفسية ودلالاته الاجتماعية وايحاءاته الانسانية وأشكاله الفنية . ويكفى للدلالة على أهمية الدراما للحوار ، وضرورة الحوار للدراما ، أننا لا نستطيع أن نتصور أحدهما بدون الآخر . ومهما تعددت أشكال الدراما ، فان الحوار الدرامى قادر على استيعابها بطريقة أو أخرى . ومن هنا أصبحت صفة الدراما ملازمة للحوار . ولعل الخصوبة التى تتميز بها اللغة العربية فى المترادفات تحدد بصفة قاطعة الفرق بين الحوار كأداة درامية والمحاورة كوسيلة لبث الحيوية فى قنوات توصيل الأفكار إلى الآخرين ◆

دراسة

من مذكرات بيسكاتور :

المسرح السياسى

ارفين بيسكاتور

ترجمة : د . يسرى خميس

١ - من الفن الى السياسة

يبدأ حسابى للوقت يوم ٤ أغسطس عام ١٩١٤ .

منذ ذلك الوقت ، ابتدأ البارومتير فى الصعود :

١٣ مليون قتيل
١١ مليون مشوه حرب
٥٠ مليون جندى يتحركون للقتال
٦ مليار طلقة
٥٠ مليار متر مكعب من الغاز .

ما هو الشىء « الذاتى » هنا ؟ هنا لا يوجد شىء ذاتى أو شخصى ، حيث تحدده أشياء أخرى . لقد اشتعلت الحرب قبل العشرينيات . إنه قدر ، يضع كل معلم كبير فى الظل .

صيف ١٩١٤ فى مدينة ميونيخ . كنت متطوعاً فى « مسرح Hoftheater » ، وفى الجامعة كنت أستمع إلى محاضرات فى تاريخ الفن والفلسفة واللغة الألمانية .

وعلى ذلك المسرح كانت تعرض أساساً الدراما الكلاسيكية لكتاب مثل فيلدنبروخ Wildenbruch وآنتسنجروبر Antengruber وأمثالهم . بينما كانت الدراما المعاصرة يمثلها إبسن روزينوف Rosenov فى مسرحيته « لعبة القط » . إتجاهان يتصارعان . على ناحية يقف لوتسنكرشن Lützenuirchea تلميذ بوسار Possart وعلى الناحية الأخرى ، يقف شتاينروك Steinrück كممثل للدراما البرلينية الحديثة . حيث لا توجد أية محاولة فى اتجاه التجريب فيما يتعلق بالمشهد أو بالاخراج .

وفى « مسرح الغرفة » كان يسيطر على العروض كل من هاويتمان وسترندبرج وفيديكند Wedeuind ، وبجوارهم أوسكار وايلد والكتاب الفرنسيون والمسرحية الاجتماعية الحديثة ، كعمل للربح فى الأساس .

لقد انفجر الموقف ــ وكم ابتعدت الطرق الخاوية عن بعضها فى مواجهة المستقبل ، الذى كان يتوجسه الجميع ، ومع ذلك لم يعترف به أحد . كان الفرد يخدر نفسه بشعارات وطنية زاعقة ، التى تعود

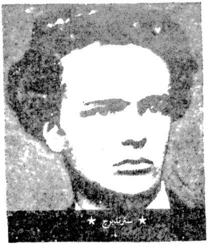
عليها بمرور الوقت ، واستحسنها ، وانتهت به إلى دوامة هستيرية عصابية .

لم يكن من السهل أن يقال عنى أننى « لست بألمانى جيد » فعائلتى عائلة قديمة فى انتمائها للكنيسة ، لقد تربيت على حب الوطن ، لكننى مازلت أذكر كيف ارتعش أبى ــ ذو الحس الوطنى المتزمت ــ أمام فكرة سحبى للجندية . ومازلت أذكر فرحته عندما استبعدت من التجنيد بالجيش عند الفحص الأول بسبب ضعفى الجسدى العام .

وطنىّ ؟ كانت تلمع عيناى مثل كل شاب ، عند سماع كورال الطبول وآلات النفخ يوم عيد ميلاد القيصر على جبل شبيجلسلت Spiegelslustberg بالقرب من مدينة ماربورج . لم تثيرنى الدراسة بالمدرسة . فقد كان جفاف رجال التربية (المدرسين) فى ذلك الوقت ، وضيق أفق أساليب التربية البورجوازية دافعاً لى ، فى أن أهتم ــ بجوار المواد الأساسية ــ بمتابعة أفكارى الخاصة . واقترنت بصديقين ، كان كلاهما يرسمان ، بينما كنت أكتب الأشعار .

كان أبواى من أهل الريف . هناك ولدت . خمس سنوات عشتها وسط القرويين . وقد كانت مدينة ماربورج بسكانها العشرين ألف نسمة ، وطلابها المبهرجين ، الذين بدوا بالنسبة لى بنقود آبائهم وقبعاتهم الملونة « ككائنات من عالم أعلى » ــ بدت لى هذه المدينة كمدينة كبيرة هائلة . وفى الأزقة الضيقة بالحى القديم لهذه المدينة كانت إقامتنا ، وسط المواطنين البسطاء ، من حرفيين وعمال .

لم أذهب إلى المدرسة التحضيرية ، التى كانت آنذاك تلى مرحلة تعليمية أعلى ، لكننى كنت فى المدرسة الابتدائية . كانت هذه رغبة أبى الذى ينحدر من أسرة بسيطة قروية بطريركية . كان عمادها المسيحية الحقة ، بقدر الإمكان فى ظل العلاقات القائمة . (لم أر فى حياتى ، أناساً أكثر بساطة ومسيحية ، قادرين على التسامح مع أخطاء الآخرين ، وعلى التفهم ، ومطبوعين على الكرم ، والتواضع ، وعدم الاهتمام الحقيقى بالعالم الخارجى من سياسة وطموح للمناصب العليا وما شابه ذلك ــ من جدىّ ومن عمى) .



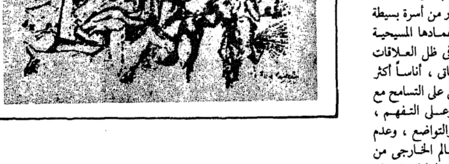
★ ستريندبرج ★

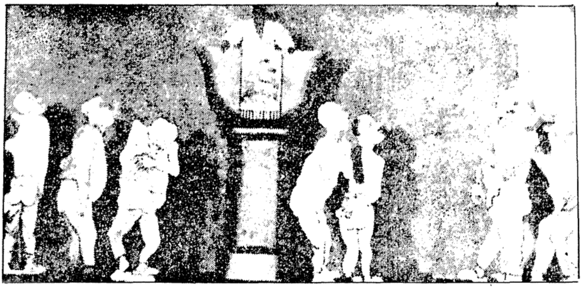
أنا لا أقصد هنا كتابة تاريخ الأسرة . لكننى أسرد ذلك كى أؤكد أنه ليس بالضرورة أن تكون من أصل يهودى ، حتى تقتنع بالشيوعية وأضيف هذا المقطع من جريدة Die Welt am Montag بتاريخ أول مارس ١٩٢٧ . إرفين بيسكاتور ، لقد كتبت لنا تقول « فى بعض زوايا الصحافة يتردد أن اسمى الحقيقى هو صموئيل فيشر وأننى مهاجر من اليهود الشرقيين ، وهذا يجافى الحقيقة بكل أسف . ولن أرد على ذلك ، طالما لا يستخدم هذا كحجة ضد أعمالى . وربما يشرفنى هؤلاء السادة الذين يهتمون بأصلى العائلى « الشخصى » بزيارة فى منزلى حتى أطلعهم على نسخة نادرة من الكتاب المقدس (الانجيل) ، قام بمراجعتها وتصحيحها أحد أجدادى الأوائل ــ يوحنا بيسكاتور ، أستاذ التيولوجى (علم الأديان) وقد قام بذلك العمل فى مدينة شتراسبورج ثم فى مدينة هيربورن ، كذلك فى ناساو ، حيث قام بتصحيح الترجمة اللوثرية للكتاب المقدس . وقد ظهرت الطبعة الأولى لهذا العمل عام ١٦٠٠ ، ولفتت إليه الأنظار من كل جهة ــ بجوار مائتا عمل آخر فى مجال علم الأديان » .

ولو أننى أختلف عن يوحنا بيسكاتور بدرجة أو بأخرى ، فإننى أعتقد أن فى دمى بعضاً من بروتستانتية الجادة .

كان أبى يرغب فى أن أصبح قسيسا ، الشيء الذى لم أكن أرغب فيه . وظهر لى منبر آخر للوعظ أكثر أهمية . وبالطبع ، فقد كنت أقابل فى كل مكان بالرفض ، بمجرد أن أبدى رغبتى فى دراسة المسرح والاهتمام به . ولقد تحملت كل ذلك ــ وهذا ما أقوله اليوم للممثلين : أفضل لكم أن تتركوا هذه المهنة ، فهى مهنة صعبة وشاقة ، حتى بالنسبة للموهوبين . فالغيرة وسوء التقدير هما السائدان فى هذا المجال .

ومازلت أذكر حتى اليوم صوت جدى وهو يؤكد بصوته المميز ضاغطا على حرف الميم . ممثل ! تريد أن تكون » بنفس طريقة تحدثه عن الفجر والنقاشين وما شابه ذلك .





منظر من مسرحية « مغامرات الجندى شفايك » اخراج بيسكاتور

وحاولت أن أنتزع نفسى من هذا الإطار البورجوازى الصغير الضيق ، ساعدنى فى ذلك نيتشه المحتقر لهذا الوسط . ووايلد الصعلوك ، وكل الكتاب الذين تهكموا وسخروا من هذا المجتمع البورجوازى المتهالك فى الخمسين عاما الماضية ، وعملوا على تعريته ومكافحته .

ففى مكتبتى تجد هاينرش مان ، و « الموت فى فينسيا » لتوماس مان ، تولستوى ، زولا ، فرفيل Werfel ريلكه ، رامبو ، ستيفان جيورجه Stefan Beorge ، هيم Heym ، فيرلين ، ماتيرلنك ، هوفمانزتال ، برنتانو Brentano ، كلابند Klabund ، سترندبرج ، فيديكند Wedeuind ، و « علم النفس » لمسر Messer ، فونت Wundt ، فندلباند Windelband ، فيشنر Fechner ، شوبنهاور . كذلك أوتو إرنست Qlto Ernst وكونان دويل Conan ودى نورا De Nora وآخرين . وعموما فقد كان يسيطر المزاج الذى يعكس معاناة الوجود البشرى ، والذى ينسلخ مما هو قائم وينفى نفسه بنفسه ؛ من بقايا ذلك الجيل المنتهى دع الأشياء تحدث ، واترك كل الأشياء .. فى تضاد ملفت للنظر فى مواجهة النشاطات الاقتصادية والسياسية المحمومة . لم يكن عندى أية فكرة عما يربط الأشياء بعضها ببعض . فقد بدا لى الاشتراكيون رجالاً لهم لحية ميفستو ويضعون القلنسوات الحمراء المنتفخة المعروفة على رؤوسهم . ودون أن أعرف إتجاهى ، ضدّ من أو ضدّ ماذا علىَّ أن أقف ، لم يبق أمامى سوى أن أسبح مع هذا التيار العريض السميك . والآن : الهتاف الألمانى الشهير ، ونشوة الحرب والتهليل لها . كل شىء حولى يتحمس للحرب أما أنا فلا . بإحساس خاص وليس عن اقتناع كنت محايداً . وانطلقت الجماهير فى شوارع مدينة ميونيخ ، تغنى وتسكر وتلقى الخطب . ذات مرة ، فى أحد تلك التجمهرات ، كنا نقف جميعا ، كلٌ قبعته فى يده ، والجميع يغنى أغنية ألمانيا للمرة المائة وهم فى حالة فريدة من الانتشاء ، بينما كان البرد يقصم ظهورنا (وقد وقف أحد الرجال مرتديا قبعته ، يحمى بها نفسه بعض الشىء من البرد الذى جعله يرتعش) — سمعت بجوارى فجأة ، رجلان يتحدثان بلهجة الجنوب (بافاريا) الخشنة « انظر ، إنه لم يخلع القبعة ، إنه جاسوس !! » وطلب منه أحدهم أن يخلع القبعة ، وبدلاً من أن يستجيب ويخلعها ، انطلق المسكين يجرى ، ويقفز فوق هذا الجمع . واندفع الجميع خلفه وهم يصرخون : « جاسوس ! جاسوس ! » وأمسكوا به وأشبعوه ضربا .

لم تعد الجماهير تعرف حدا للحماس والنشوة — لقد وصلت لحدها الأقصى . وتدفق الجنود لمحطة القطار وقد زينوهم بالزهور دوامة مجنونة كريهة ، لم تجرفنى معها . وكانت قصيدتى التى كتبتها فى الأيام الأولى من شهر أغسطس شاهدا على ذلك .

« تذكّرى جنوده الرصاصية »
يجب عليك أن تبكى أيتها الأم ، إبك
كان ابنك — عندما كان صبيا
يلعب بالجنود الرصاصية ،
الجميع معبئين
الجميع ماتوا : فرقعة وصمت .
وعندما كبر الصبى
صار نفسه جنديا
ووقف هناك فى المعركة .
يجب عليك أن تبكى أيتها الأم ، إبك
وعندما تهمسين « مات كبطل »
تذكرى جنوده الرصاصية
الجميع معبئين
الجميع ماتوا : فرقعة وصمت .

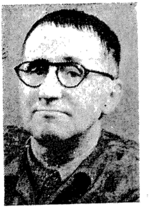
لم أكن قادرا على فهم ما يحدث . حيث كان عمرى عشرين عاماً . جيل بأكمله كان يتحدث عن حرية الفكر وتطورها ، يقع فجأة ودون أدنى مقاومة فى هذه الغوغائية العامة . . وباستثناء القليلين ، اتفق مفكرو أوربا كرجل واحد للدفاع عن « الأشياء المقدسة » التى طالما كانوا يشكون فيها ، بالقلم وليس بالسلاح . وهبّوا واقفين فى وجه « الأعداء » : تولستوى ودستويفسكى وبوشكين وزولا وبلزاك وأناتول فرانس وبرناردشو وشيكسبير ، وهم يحملون فى « جربندياتهم » جيته ونيتشه . لقد انتصر هذا الجيل بإفلاسه الفكرى . واتضح فى اليوم الرابع من شهر أغسطس أن كل ما فكر فيه ذلك الجيل أو فعله ، لا قيمة له على الاطلاق ◆

بداية الطريق إلى النظرية الملحمية فى المسرح

د. محمد صديق

لقد تعرف مسرحنا المعاصر على تغييرات جوهرية من خلال أعمال بيرتولد بريشت كمعد مسرحى ــ دراما تورج ــ أصله شاعر ، فيلسوف ، مفكر ، كاتب ، ناقد ، مخرج ، رجل مسرح ، وليس بآخر أنه مُنظِر ! .

وقد وجب على رجال المسرح المعاصرين ، ضرورة تناول بيرتولد بريشت من الناحية النقدية كظاهرة ، ينبغى للمتعرّض لها أن يواجه مزيداً من الصعوبات ، لربط أدب بريشت مع نظريته ، وأسلوب عمله المسرحى لبناء وحدة متكاملة . كما أن فهم بريشت يكاد يكون نادراً ، إذا ما إنعزل جزء من كيانه فى التناول كظاهرة ! .



بريخت

ومن ناحية أخرى ، فبريشت لم يكن يوماً فى حالة ثبات هادىء للمراقبة ، والمتابعة المتأنية ، بقدر ما هو كثير التغيير بهدف التجويد الدائم ، الذى لا ينتهى بظهور العرض الأول على المسرح ، تبعاً للحركة الدائمة من حوله ، ليتناسب العمل مع البيئة المحيطة بالمشاهد ، وما حوله من أحداث ، بايقاعها السريع المضطرب . لذا ينبغى على الناقد أو المقيم لأعمال بريشت من ــ مترجمين ، معدين ، مخرجين ــ أن يتناولوه بنظرة تأمل مركبة وصولاً إليه . وفيما عدا ذلك من بحث وحيد الجانب ، عن تطور النظرية الملحمية لمسرح بريشت ، ستكون حتماً محاولة مشكوك فى أمرها ! .

وهذا ما إتضح فعلاً فى جميع البلاد النامية على وجه التخصيص ، سواء كانت رأسمالية أو إشتراكية النظام ، وذلك عن عمد مسبق ضده ، أو طنطنة إعلامية للجديد المثير ، بلا دراسة أو تبرير منطقى لما يقال . وكلاهما ساهم فى بلورته كمخ مشوه ، لفكر غامض ، على أنه موجة عابرة . كما إتفق الجانبان على ضرورة إيضاح سببين : الأول أن آراء بريشت المبكرة حول قضايا المسرح ، لم تكتمل صورتها التطبيقية ، لذلك فأفكاره المتناثرة ، فى كتاباته المنشورة من خلال الباحثين المتخصصين ــ كما يبدو ــ لم تكتشف بعد ، أو على الأقل لم يعتبروها هامة التوضيح لبداهتها . كما أن آراء المعارضين لأعمال بريشت ، قد إعتبروها مغامرات أدبية ، وهذا يرجع دائماً ــ عن عمد ــ لمصادر صحفية .

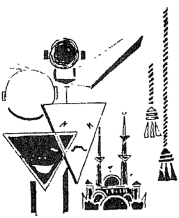
ثانياً : مثلما الحكم على الأعمال الكبيرة المتطورة بع فترة نضجه الفنى ، فقد بدأ التعرف على محاولاته القيمة الأولى ، مثلما بدأ تقييم كتاباته النظرية الأولى ، ومدى جدوى صلاحيتها كحل أمثل لمسار المسرح . وأورد على سبيل المثال مقولة لبريشت نفسه ، حين قال فى كلمات مقتضبه ، لإستيضاح نظريته من خلال كتاباته الأولى (ينبغى على من يريد صنع القفزة الكبرى ، ضرورة أخذ بعض الخطوات للخلف أولاً ، حيث أن اليوم من صنع الأمس ، يؤدى إلى باكر ، من خلال صلاحيات ناموس الحياة المستمر بلا توقف .

ومن المحتمل إمكانية عثور المتخصص ، لبدايات التنظير الفنى البريشتى ، على عديد من الدلالات الحكيمة ، التى ترتبط بأعماله الأولى كأسلوب تطبيقى فى التوضيح . وربما كان ذلك هو لب الموضوع الذى رأيت ضرورة توضيحه للمهتمين والدارسين والأساتذة العلماء ، الذين ساهموا فى تقديم بريشت بأسلوب بعيد عن التخصص الدقيق فترة ، ثم إعتبروه كماً مهملاً . مع أن جميع التيارات التجريبية والمذاهب الأدبية والإبداعات الفنية اللاحقة لهذه الظاهره ، تعتبر روافد فرعية نابعه من معنيه الذاخر الذى لا ينضب . فهو الآتى بعد أرسطو ـ الذى قنن للدراما كفيلسوف مؤرخ فى كتابه «الشعر» منذ أكثر من ألفى وثلاثمائة عام سبقتنا ـ قادماً بالجديد ! .

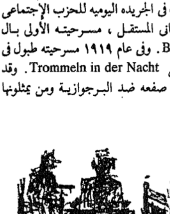
. . . . لقد كان شعر بريشت الذى بدأ قرضه فى ١٩١٦/٧/١٣ من نوع الايقاع الشعرى الحر ، الذى ساعده على مزيد من الشاعرية المتعة بصورتها الدرامية الواعدة . إنه لا يهتم بالقوانين الشكلية أو الايقاع المتعارف عليه . وكانت كلماته كأنه يكتب نثراً أدبياً تميزه الأفكار الطليعيه ، باللهجة السئة . وكان مثله الأعلى آنذاك يتمثل فى «فرانك ڤيدكند» الذى تعرف عليه أثناء دراسته للطب فى مدينة «ميونخ» . كما أن بريشت لم يعايش الحرب العالمية الأولى ـ سوى فى شهورها الأخيرة كممرض فى أحد المستشفيات العسكرية .

إن إدانة بريشت ـ فى عشرينات هذا القرن ـ للحرب الأهلية الألمانية ، كانت من المؤشرات الواضحة ، التى نحتت فى عقله ، ضرورة التمرد على كل قديم . ليس من منطلق الرفض ، بقدر ما هو تصور لخلق وعاء جديد يستوعب مقتضيات التطوير ، من أجل تخطى طريق العثرات برمتها ، إلى آفاق مستقبليه فى خدمة الإنسانية .

من هذا المنطلق نستطيع تشخيص موضوعية المسلك البريشتى لطريقه الواضح . لقد إتجه بوعى خالص ، لتشكيل نظريته ، بتطبيقاتها العملية ، وكان إيمانه بعدالة قضيته أمام المسئولين ـ المدافعين عن ما قبله من رجالات المسرح ، على تعدد مذاهبهم وأساليبهم التقليديه ـ بطريق مباشر وبدون تحفظ . وتعتبر



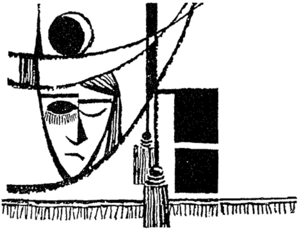
تعديلاته الدائمة ، ومفاهيمه المتعدده ـ سواء لعمل واحد أو لمقدمات أعماله المسرحية ـ خير شاهد ودليل على صلاحية النظريه . فقد كان القوام السياسى للصبى بريشت من البداية ، هو إعتراضه على أى حرب ! ومن هنا ربط نفسه بالقضمات اللاذعة للنقد البرجوازى الذى أعطاه الظهر من البدايه . وعليه كان نفوره من الحياة البرجوازية التى أحسها أثناء خدمته بنقابة المستشفى العسكرى . وفى عام ١٩١٨ كتب فى الجريده اليوميه للحزب الإجتماعى الألمانى المستقل ، مسرحيته الأولى بال Baal . وفى عام ١٩١٩ مسرحيته طبول فى الليل Trommeln in der Nacht . وقد كانتا صفعه ضد البرجوازية ومن يمثلونها



بأدوتهم الطاحنه ، وأساليبهم المخدره من ناحية المضمون ، وكذلك إختياره للشكل التعبيرى المناسب لمجتمعات ما بعد الحرب . وبدأ بريشت فى التراجع بذكاء ، عندما تناولوه بالنقد ـ وبخاصة من أبناء جيله المعاصر ، المهتم بالعلاقات الاجتماعية كعلم ـ عندما واجههم بانتاج الكتاب البرجوازيين ، وتصورهم المنافى لحقيقة الواقعيه . من هنا كشفت الحركة النقدية الطليعية ، عن مكمن التقدمية ، فى واقعية جديده ، لكاتب شاب ، مما كان ضرورياً لبداية تصحيح الصوره ، التى ساعد على تشويهها أعداء التجديد .

لقد ساعد فى تحديد بزوغ عبقرية بريشت فى البداية ، عديد المسرحيات الجديده ، من الكتاب الكلاسيين من عام ١٩١٨ حتى عام ١٩٢٠ أمثال (جيرهارت هاوبتمان ، كارل شترانهايم ، جيورج كايزر ، فريد ريش قولف ، وكارل تسوكماير) وقد ساعد ذلك على تركيز بريشت ـ كاتب أوجبورج الشاب ـ فى إعطاء صورة حقيقية للواقع المعاصر ، وحتمية تغيره ، بدون أحلام أو مثالية خاصه ، من نوعية ما يقدمه كتاب البرجوازية من إمكانيات . وهذا ما ساعد الجمهور والنقاد على تذوق بريشت كفاكهة غريبة المذاق ، أمام العديد من الكتاب القدامى ، فى العقد الثانى من القرن العشرين بانتاجهم الغزير ، للإحساس بحداثة الشكل والمضمون ، المخالف لما إعتادوا عليه من أعمال تقليديه ! .

وبرغم عدم إمكانية تحديد هوية بريشت الفكريه حتى هذه المرحله فى البدايه ، سوى رفضه لكل ما هو قديم ، وبحثه عن مضمون الطليعة التقدميه . وبرغم محاولة قدامى الكتاب ، للجرى وراء الجمهور ببعض تعبيرات بريشت الشاب عن (المياورتياريا ، التغير ، والحتميه) مما زاد من ضراوة الحرب ، وصعوبة المواجهة ، إلا أن تقييم علماء المجتمع والعلوم الإنسانية ، قد حدد رفض بريشت للبرجوازية ، بمطابقته الشكليه للمعارضه ، التى لا تخرج عن كونها برجوازيه ـ بمعنى إبن الطبقه الثائر على تقاليدها ـ ، لذا فقد كان من نصيب الشاب الصاعد ، أن يحتل مركز الصداره فى قمة الرفض البرجوازى ، بالنسبة لمعارضيه المعاصرين من مشايخ الكتاب المحنكين بخبرة الذكاء الإجتماعى . وهذا فى حد



ذاته وسام أهّل الشاب لإقتناصه عنوه وباد إستئذان ، فكانت له الأحقيه المطلقه ، التى يمتاز بها عن الكثيرين من أصحاب الأسماء اللامعه ، بمساعدة جيل تلك الأسماء من علماء ونقاد ، بجانب معاصريه من جيله فى البداية الأولى .

. . . لقد رأى «كارل هويزلر» ضرورة وضع خطة المسرح فى أوجبورج على مستوى عال ، بتقديمه لأقطاب العظماء أمثال (سترندبرج ، كولستوى ، هاويتمان ، برنارد شو ، وشيللر) وهنا ثار عليه بريشت ثورة صاخبه ، ساعده فيها نقاد أوجبورج ، لعدم وضعه أى كاتب شاب ، خاصة وأن إبن المقاطعة الواعد ، لم يبعد عن موطنه بعد ، عندما قال للمدير العجوز «هويزلر» : (إلى متى سيظل تعاملكم مع المسرح لصاحب البقره الحلوب ، التى يؤجرها للأموات ؟ إنكم لا تملكون بعد طول تلك السنين ، أية خبره عن الأدب ! ، مثلكم فى ذلك مثل معرفة سائق القطار بالجغرافيا) .

لقد كان الموسم المسرحى فى غاية الخصوبة بالنسبة لبريشت كناقد ورجل مسرح ، متفرغ لتقييم مسرحيات العظماء الكلاسيين ، واضعاً بذلك الأساس النظرى لمسرحه المرتقب ، ككاتب ومعد وشاعر ومخرج ، مفسراً للآراء والمعايشة ، وصدى ذلك على الجمهور بالثورة على الحائط الرابع ، حتى الإيهام فى الموسيقى والديكور وجميع العناصر المسرحيه ، ليس من أجل الإبهار ، بقدر ما تكون الضروره مُلِحّه ، لتوظيف التقنيه فى خدمة فكرة العرض ، حتى تصل للمتلقى . كما أتاحت له الفرصه ليكون الناقد المُنظّر ، الذى يضع يده على مواطن التناول اللاذع ، والقياس الموضوعى ، والصور الكاريكاتوريه ، وغرابة التناقض ، التى وظّفها فيما بعد فى أعماله ، كمن يتعلم بعمق من أخطاء الآخرين للتجويد . وكذلك لدرء مواطن الخطأ ، التى يتخذ منها النقاد ذريعه لمحاولة إحراجه ، بين ما يرى فى مرآة النقد ، وما يفعل فى مطبخه التجريبى ! . بل ولم يعد لديه رغبه فى الكتابه لمسرح أوجبورج ، لاتساع آفاقه نحو ضرورة وضع تقنين (لحكمة ما أسماه فيما بعد بالمسرح الملحمى) . وقد ولع بريشت فى هذه الفترة بالتمثيل الصامت وكذلك الوضع الحركى ، والإيقاع التعبيرى . كما كانت فرصه جيده لبريشت بنقده أسلوب فن الممثل ، الذى قننه ووضع أسسه ستانسلافسكى ، سواء من ناحية التصور والتخيل والمعايشه والإيهام ، أو من ناحية قواعد الإلقاء الخطابى ، أو تحضير الممثل مع زملائه ، للتأكيد على جمله ، بتأثير معين فى الإستقبال ، خاصة فى الكوميديا ، مما أعطاه النظره الشامله ، لوضع نظريته متعرضاً لأسلوب الأداء المطابق لشكل كتاباته النقديه . وأريد التنويه فى هذا الصدد ، عن وضع يد بريشت على ما أسماه باللغة الدراميه ، التى تميزها الجملة الحركية بكلماتها الشوكيه التى تثير الوخز ! ، كما كوّن بريشت صورة مثلى لشخصية البطل المغايره على طول الخط ، لما حدده أرسطو ، لصور البطل الأسطورى ، من خلال بداياته لدراسة الطب فيما أسماه ، بالمرض وأسبابه Pathologie وقد أصبح هذا التعبير ظاهرة فى جميع أعماله حتى ولو لم يتحدث عنها بطريق مباشر على المستوى اللغوى ، وذلك بجانب وصوله لهدفه الموضوعى ، فى تغيير مدير المسرح القومى بأوجبورج ! .

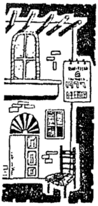
لقد هاجم بريشت مثالية الكلاسيين ، ولم يستهويه من تيارات ومذاهب من سبقوه من الكتاب المسرحيين ، سوى أصحاب المذهب الطبيعى كإبسن ، كذلك التعبيريين ، كظاهره تغلف غيوم ضياع مجتمعات بعد الحرب العالمية الأولى ، بايقاعها السريع وتعدد المشاهد والنظره النقديه الساخره ، ومحاولة إعادة صياغة الكون وسط الإحباطات ، بل وقد إعتبر «بيجماليون» بيرنارد شو ، من أهم معالم الأسلوب التعبيرى ! .

وأهم ما يميز الناقد فى بيرتولد بريشت على مستوى رجل المسرح المتكامل – هو ذلك المنظار المكبر ، الذى يستوقفه بطريق مباشر – هذا المنظار الذى يعطى الفنان ، حاسة التعبير النقدى الساخر ، الهزلى ، من خلال إظهار التناقض بجديه ، وتحمل لمسئولية التغيير بموضوعيه فى التساؤلات الفنيه ، لإظهار العمق فى المشاركة ، والصدق فى التعبير ، وكراهية شرسة للتدمير . أما إهتمامه بالفن ، فيتجاوز إهتمامه بالفنان ! .

فالناقد لا يعير الفنان أى إهتمام ، بعيداً عن مضمون ما يقدمه من فن . وقد أصبح من الواضح – خلال أرهاصات الأزمة الإقتصادية – تشكك بيرتولد بريشت ، فيما يصبيوا اليه من آمال عريضة بمدينة أوجسبورج . ولم تجد النقاد فى تلك الفترة ، ما يتناولوه عن بريشت ، سوى بعد مرور فترة كمونة المتأمل ، عندما عاد للمسرح ثانيا مبتعداً عن مجال النقد . وكانت تلك الفترة مرحلة تنظير تطبيقى له كفنان طليعى شامل سيؤثر فى الحركة المسرحية العالمية بتلك الطفرة الجذرية ، عند بلورة ما يدور فى خلده من أفكار غير تقليديه . ومن نماذجه المنتقاه فى تتابع ظهور إنتاجه – (بال ، طبول فى الليل ، فى أدغال المدن ، أو التى لم

يستكملها ــ مثل هانيبال ، جوستابيرلينج) ــ كان ملفتا للنظر بصورة تشد المرء لشخصيته المتميزة ككاتب مجدد .
وفى عام ١٩٢٢ الذى شهد أول نجاح لبريشت ، عندما تلقى وعد من « هيربرت ايرلنج Herbert Iherling بجائزة كليت Kleist-Preis وذلك بعد العرض الأول لطبول فى الليل ، فى نفس عام عرضها ، وكذلك فى أدغال المدن ١٩٢٣ من اخراج إيريشن إنجل Erich Engel وبعدها أخرج بريشت نفسه عام ١٩٢٤ إعداده لمسرحية ماولو . وقبلها بقليل كان يحضر إفتتاح مسرحيته بال ١٩٢٣ فى ليبزج من إخراج « ألفن كروناشر » Alwin Kronacher التى أثارت فضيحة مدويه ولكن بادية من عام ١٩٢٣ حتى عام ١٩٢٥ أصبحت مسرحياته تعلاض فى عديد من المسارح ، فى وقت واحد . وأصبح بريشت من المشاهير ، التى تتدافع الفرق على تقديم أعماله ، كظاهرة مسرحية حديثه . وقد تابع بريشت بتأمل ، هذا النجاح وكأنه باعث لمحاولات التجويد ، التى تخطى بها أزمة تعثر فهمه فى البداية . وبنفس الخبرة تابع بريشت فيها بعد ــ بمسرحيته (الرجل رجل) Mann ist Mannواوبرا بثلاثة قروش Dreigroschenoper ــ وباستمرار نفس الرقابة الصارمة على أعماله ، مما دعاه للتغيير الدائم بهدف عكس صدى اللحظة الآنيه ــ أثر بريشت فى الجمهور والنقاد على أنه دائب البحث فى إنتاجه ، لمطابقة النظرية بالتطبيق .





أما فيما يتعلق بالمحاكمات النقدية المقارنة ــ التى كانت الثغرة لما حققه من طفره ، تعتبر اعجازاً بكل المقاييس من أجل التغيير ــ فلم تكن سوى وسيلة تعبيرية ، أو أسلوب مختار لميلاد الحقيقة الدرامية بمنطق الواقعية النقدية الحديثة على يديه . وقد استهوت بريشت فكرة الاعداد أو إعادة الصياغة (الدراماتورج) وهى فى مضمونها المطلق ، إعادة الصايغة لشىء ماموجود فعلاً ، وبصورة مادية متعارف عليها . فقد وضع يديه على الأسلوب الأمثل ، لإستنباط نظريته المسرحية ، من المحاكمات النقدية المقارنة ، لمن سبقوه من كُتاب الدراما . وذلك للتبيط بايجاد البديل الموضوعى ، بدلا من ديماجوجية التجديد ــ بلا خطة أو منهج ــ من أجل التجديد فقط ، بالثورة على القديم السابق . وهذا هوكنه المدرسة النقدية البرجوازية الحديثة ، التى ينتهجها النقاد الطليعيين ، مثلما يحدث حالياً بالدول التى تبحث عن طريق ، أو تختط طريق التقدم ، وهى ما يقال عنها مجازا (بالدول النامية) .

لقد رأى بريشت فى المسرح البرجوازى المعاصر ــ سواء من ناحية النص أو أسلوب تناول العرض ــ الدعابة المفتقدة ، التى تصنع الحمية فى الموقف والجمالية المشعة ، وحتى العظمة المعمارية الموظفة ، ما لايستطيع شراؤه بخمسة قروش . لقد وضع يده ــ كرجل مسرح ــ على البصمة التى يتركها العرض التقليدى على الجمهور ، من تجهم وجدية تصل الى حد الخوف والرهبة ، التى يعايشها من يدخل أحد الأديرة أو الكاتدرئيات ، ما يفقد روح المتعة . وكان قدر المشاهد أن يكتوى بنار الغضب ، التى يستخلصها من الفجيعة ، حتى تتطهر روحه المذنبه ، وتسمو الى درجة الرضى بالواقع ، على أنه ليس بالإمكان أبدع مما هو كائن . وذلك عن أقتناع بما يتعاطاه من مخدر يربطه بنصيبه ، ويبعده عن التغيير أو حتى مجرد التفكير فى التمرد على ذلك الوضع المهيمن ، خدمة للقائمين على مقاليد السلطة ، التى يجرى فى فلكها رجال المسرح على مر العصور ، وقبل معايشة أخطار ومساوىء أول حرب عالمية ضارية .

ويرى بريشت كذلك ضرورة أن يكون قوام الجمهور الجديد للمسرح ، نابعا من شكل ومضمون الوجبة الخاصة المقدمة له ، متضمنة لاحتياجاته من العناصر الضرورية لأغراضه الأساسية . بمعنى أن أكسير المتعة ، هى وسيلة تغليف المراره ــ لمذاق العلاج التشخيص لنوعية الجمهور الجديد ــ ليحس بعد إبتلاعها بطعم الغلاف الحلو ، مع دوافع التغيير ، دون أن يعى أنه تعاطى علاجا ما ! . وتحت عنوان (كبشر لتلك الفترة) كتب بريشت عام ١٩٢٥ أن جمهوره المرتقب ، يجب أن يكون محتاجا للتزاوج بين المتعة عند الدخول فى لعبة ، وإستمتاعه بممارسة اللعب . وذلك لإكتمال المعايشة ، بعيداً عن الصور الحياتيه التى تركها خلف ظهره ، قبل دخوله لمراسم اللعبة الإحتفالية ، وبعدها تكون شهيته قد



إنفتحت على عديد من المناقشات الجدليه ، التى تثير بدورها متعة جديدة فى كشف النقاب عن خبايا الأمور السطحية التى نراها يوميا كبديهيات ، وسرعان ما يجدوا فيها من منابع الأخطاء ، ما يدفعه للنقد الذاتى ، كأول خطوة فى برنامج التغيير الشامل . وبمنتهى الدقة المقتضبة ، فقد بدأ بريشت بكراهيته للمسرح التقليدى المتعارف عليه ، لعدم استيعابه للقضايا القائمة بنفغس إيقاع العصر . وبناء عليه كان معنيه الأول للتفكير فى نظريته الجديدة ــ هو الجمهور المستقبل ــ ، الذى دفعه بالتالى لشكل جديد يستوعب مضمون جديد . وذلك حتى يجد المشاهد التأثير المتبادل بين المتعة والإستمتاع من خلال المعايشات الفكرية . فالمسرح مؤسسة تجارية لبيع المتعة الليلية .

وفى سلسلة مقالاته ولكن تحت عنوان (قليل من النشا) يقول أن بضاعة الفن كسلعة للبيع ، يجب أن تغلف جيداً ، من أجل شد عيون الناس الذين يبغون الشراء . إن من يسدد قيمة التذكرة ، يجب عليه ضرورة الحصول على مقابل من معايشة الحياة ، بكل ما فيها من إيقاع ، لإرضاء شهواته الفكرية ونزواته المتحررة من قيود السلطة ، وسلطان التقاليد التى يغتصبها الجميع فى الخفاء ، لعدم مسايرتها لواقع مخالف لزمن نشأتها .

إن رغبتهم ملحة للمشاركة فى عملية التطوير ، التى لا تخلو من نقد لاذع السخرية ، وليس بالهروب الى الأوبريت أو المسارح الاستعراضية ، التى تقدم متعه سطحية للبرجوازية ، أو تلك الأشكال من المتع الرخيصة التى يقدمها المسرح الخاص المعاصر ، بعد أن حدد هوية مشاهدية هو الآخر جريا وراء الغرائز والشهوات المتدنية لأصحاب القوة الشرائية ، التى ساعدت على بلورة شكله ومضمونه حسب متطلباتهم اللاهيه ، واحتياجاتهم العابثة ، وكأنهم قد ظنوا خطأً ، أن هناك علاقة بين المسارح والكباريهات أو النوادى الليلية للعراه ، وهو ما يعادل تماما الأوبريت والمسارح الاستعراضية آنذاك . والذى يرفضه بريشت هو النزول الى رغبات نوعية محدده ، وهى فئة تتملك سلطة رأس المال ، وتعتقد أن بإمكانها أن تشترى به كل شىء ، حتى العروض والذمم ! .



إن بريشت الشاعر والكاتب المسرحى ، قد رأى بعض الخيوط التى تقوده نحو الحكمة الإستعراضيه للملحمة ، حيث تصور مدى قيمتها النوعيه ، فى إيجاد مسافات تبعيديه ، لعكس فترات زمنيه متباعده ، بصدد عكس التناقض والتشابه النقدى الساخر فى آن واحد . لقد إعتقد بريشت أنه بإمكانه تحقيق إنعكاس النظره الفيلميه ، على الكتابه الملحميه فى الأدب ، وقاد سفينته بأقل رياح موجوده ، ولم ينتظر هبوبها عندما لم يفكر فى إتجاه المسار ، سوى ما يعثر فيه على مادة الرياح أياً كانت . وهنا يكمن ماهية الشكل الملحمى ، الذى ترقب الوصول إليه حثيثاً ، بمساعدة العوامل البيئيه سواء بالسلب أو الإيجاب لنوعية ما أسماه (بفن الحياه) . وقد ظهرت فى الإيقاع العام للحياه بدخول العنصر الرأسمالى الأمريكى ، سواء فى الحرفيه أو المنطلق الاقتصادى كدافع سياسى . وبرفضه أطروحة التطرف الدرامى ــ القائمه فى مسرح ما قبل بريشت ، بمعنى التقليدية فى النصوص جيدة الصنع ــ تعمد بريشت إظهار تعبير المسرح الملحمى لمعاصريه ، مما حدد سعيه لصنع الترفيه الممتع لأسلوب المعيشه المخالف لما عليه فى الدرامات القديمه . وهنا لابد من التنويه عن خطأ القياس النقدى فى تناول أعمال بريشت . فى أى من مراحل تطوره الثلاث ــ وهى البدايه بميله للتعبيرية لوسيلة بحث نحو الحداثة ، هروباً من التقليدية الأريسطيه ، وأداه منطقية لما يراه من الإنتقال بالدراما نحو المعاصره ، لإستيعاب هموم إنسان ما بعد الحرب ، أو المرحلة الوسطى فيها بعد تأملاته النقديه وبداية تطبيق نظريته فى المسرح التعليمى ، أو فى مرحلة نضوجه ، بعد إرساء قواعد نظريته للمسرح الملحمى ــ حيث تخطى بريشت مرحلة التقييم النقدى بالقواعد الكلاسيكيه .

وعندها أصبح بريشت ظاهره قلبت موازين الدراما التقليديه رأساً على عقب . فكيف تطارده بأسلحة متخلفه ، لمجرد تقديمه لأول مره على مسارحنا ــ وبدون سابق درايه ، سواء بالنظريه أو بأسلوب تطبيقها ؟! ــ كيف نسمح لأنفسنا ــ وعمرنا المسرحى كله ، أقصر من عمر بريشت الفنى ــ أن نعيد تقييم ما أتفق عليه العالم المتحضر ، دون ما دراسه أو إستيعاب أو تفهم أوحت مسايره لقوانين التطور ــ التى كانت المنطلق الأساسى لإستيراد المسرح كعنصر جديد على أدبنا العربى ، ولم تكف عن الإستيراد الأوروبى فى مجال المسرح بتياراته المتعاقبه ومذاهبه المتناقضه ، حتى على أيدى رواد المسرح العربى من الكتاب ، بداية من توفيق الحكيم ، الذى أقر ذلك بنفسه فى مقدمته لمسرح المجتمع ، من أن قدره يحتم عليه إقتلاع زهرة من كل بستان ، لتعريف القارىء أو المشاهد العربى بفن الكتابه المسرحيه بأساليب متباينه ونهاية بالشاب الواعد أمين بكير فى مجال المونودراما ــ أن تشهر فى وجه بريشت من أدوات الحرب العتيقه ، التى لا تستطيع الوقوف فى وجه تياره الزاحف بثقل ، من أجل إيجاد لغة مسرحيه متطوره يستطيع تفهمها إنسان العصر ، بهدف عرض قضاياه المتشابكه ، لمجرد أنه خارج عن ناموس ما تعلمناه عن أرسطو فى كتابه «الشعر» وكأنى بهم ــ والقياس مع الفارق من ناحية المده الزمنيه على الأقل ، عندما يصفون مصر الآن ونحن فى عام ١٩٨٩ سوى من خلال ما كتبه الجبرتى عن معالمها ــ قد عدنا إلى قاهرة جوهر الصقلى ٣٦١ هـ ــ ٩٧١ م ، وفى هذا كثير من التجنى والتخلف معاً والله أعلم ◆

القاهرة

دراسة

مقابلات سيميوطيقية بين المسرح والسينما

تأليف : هنرى والد
ترجمة : عبد الغنى داود

٣٤ ● القاهرة ● العدد ٩٥ ● ١٠ شوال ١٤٠٩هـ ● ١٥ مايو ١٩٨٩م ●

يبرز تقارب الرابطة بين أشكال التعبير اللغوية وأشكال التعبير غير اللغوية على نحو أكثر وضوحا فى التحليل التقابلى الذى يهدف إلى إبراز مدى التباين والفروق بين المسرح والسينما ــ وهما الفنان اللذان يتعاملان مع الكلمات ، أى اللسان ضمن الوسائل الأخرى للإيصال التى يستخدمانها . والبشر هم وحدهم المزودون بالقدرة على الكلام ، والقادرون على الإبداع الفنى ، حيث إن الفن لا يمكن أن يكون إلا تاليا لأولويات الكلام ما ولأن الكلام هو الوسيلة الوحيدة للاتصال ، القادرة على إنتاج مزيد من الدلالات الاصطلاحية العامة ، ومزيد من الدلالات الإيحائية المفهومة ، وذلك من خلال الطاقة التجريدية للدال الخاص ، أى المعانى التى تصحبها الدلالة . فالمعنى لا يمكن أن يوجد قط فى الصورة الفنية ، لكنه يتمثل فى الكلام (سواء نُطق هذا الكلام أم لم يُنطق) الذى يتبادله الفنان والمتفرج . فالدلالة الاصطلاحية تناسب بشكل محدود التعبيرات اللفظية ؛ وكل أنواع التعبير الأخرى إنما وُجدت لتكشف ــ على نحو ما ــ الدلالة الإيحائية المستبطنة فى الكلمات . ففى الفعل الإبداعى يُولِّد الدال الأولى المعنى الذى يحكم ارتباط الدال الثانى القادر على تحديد الدلالة الإيحائية ، وتقرير الدلالة الإيحائية القائمة فى فعل التلقى . ومن هنا يشير الدال الثانى إلى الدال الأول الذى يعيد صياغة المعنى المفهوم وتقديمه .

والتمثيل المسرحى والتمثيل السينمائى هما طريقتان جماليتان مختلفتان لإظهار الفكرة المنطوقة ، وتسجيل الدلالة الإيحائية فى نص المسرحية أو السيناريو . . فالنص الدرامى ــ والسيناريو من باب أولى ــ هو كتابات تتطلب ــ فى صبر وإلحاح وشغف ــ صورا فى الحركة ، لكن الصور تظل تطفو وتنزلق خلال عقول هؤلاء الذين يقرأون المسرحية أو السيناريو فى غموض ، مادامت لم تسلك بعد فى أسلوب محدد واضح . وبراعة المخرج وحرفيته تتطلبان أن يقدم الموضوع فى أسلوب محدد ، له علاقة بالأحداث الجارية ، وأن يُقدم شيئا ما لا يعدو أن يكون موجودا على نحو حاسم من حيث الدلالات الإيحائية الأدبية . ومنذ وقت قريب تساءل بعض من يشتغلون بهذه الدراسات فى فرنسا عما إذا كان « التضمين وكل الصفات الحسية عموما للعلامة الأيقونية لا تتدخل لذلك فى المعنى الأدبى »[١] ومن الطبيعى أنها تتدخل ، كما أن أى علامة أيقونية هى فى الحقيقة دال ثان ، وأنها تهدف إلى التعبير عن الدلالة الإيحائية وإضفاء المعنى اللفظى ، بل إن كثيرين من السيميوطيقيين يعتقدون أن الصور ذاتها لها دلالات إصطلاحية ــ فالشجرة فى الصورة السينمائية من المفترض أن يكون لها مرجع أو شىء يشير إلى الشجرة الحقيقية التى تم التقاط صورتها فى الفيلم . وعلى أية حال فالشجرة المستمدة من الواقع لا تأتى فى الفيلم إلا بعد أن تمر عبر اللسان ، بعد أن يحول اللسان مدركه الحسى وقدرته على الفهم إلى دلالة إيحائية ودلالة إشارية ، فى شكل لفظى . ففى الفيلم تتحول صورة الشجرة إلى مادة تؤدى إلى معنى يتشكل فى زمن خلال الكلام ؛ فالشجرة المأخوذة من الواقع هى المرجع لمعنى لفظى يتطابق معها وليس المرجع هو الصور المساحية الضوئية . ويشارك « كريستيان ميتز » فى هذه الفكرة قائلا : ــ [كما أن لصور الفيلم (موضوعات) يمكن الرجوع إليها ، فكذلك المؤثرات الضوئية لها مراجعها ، وهى الصور نفسها أو على الأقل هى تلك الصور التى لنا علاقة بها ، والتى نلمسها فى تسلسلها][٢] وعلى الرغم من أنه فى موضع آخر يزداد إقترابا من الحقيقة عندما يقرر أن :ــ [المعنى الحرفى للصور يحقق وظيفة المثل ذى الدلالة الإصطلاحية ، فى حين أن الفن السينمائى هو ذلك الفن الذى يملك المثل ذا الدلالة الإيحائية . فالصور تستطيع أن تجعل الدلالة الإيحائية مرئية ومسموعة خارج المعانى اللفظية بالنسبة للدلالات الإشارية]

ومع هذا فليس للمسرح والسينما علم سيميوطيقا واحد ؛ فالفرق بين الدال المسرحى والدال السينمائى يحدد أيضا الفرق بين هذين الشكلين الجماليين ، حتى تأتى الدلالات الإيحائية مُعبرا عنها بالكلمات . ونظرا للحضور المتوافق والمتزامن للممثلين والمتفرجين فإن التمثيل المسرحى يتم بالضرورة فى إطار التزامن .

فى حين يكون التمثيل السينمائى ـ بالدرجة الأولى وبصفة أساسية ـ استثارة ، مستندا إلى غياب كل من المتفرجين والممثلين عن بعضهم البعض ؛ وفى حين يكون الدال المسرحى ثلاثى البعد ، ومتغاير الخواص أو العناصر ، يكون الدال السينمائى ثنائى البعد ، ومتجانسا ـ فالتمايز هنا بالتضاد أو بالتغاير ، حيث تكون كل العناصر بالنسبة للسينما مصورة وفوتوغرافية . وبالنسبة للأدب تكون كل العناصر متعلقة برسم الكلمات وفقا للفظها ؛ فى حين يتكون المسرح من الممثلين ـ وهم من لحم ودم ـ بأصواتهم وتمثيلهم الإيمائى وحركاتهم .

ومن المشاهد التى تدور فيها الأحداث ، وهى المشاهد ذات الحوائط المصنوعة من قماش ؛ ومن تكوينات زائفة . وعلى خشبة المسرح لا يكون الممثل فى حيز المشهد ذاته الذى يدور فيه الحدث ، لكنه يكون فى البقعة نفسها أو الحيز ، أو المكان ، مع المتفرج . أما فى السينما فلا يكون الممثل فى الحيز نفسه أو المساحة ، أو المكان ، مع المتفرج ، لكنه يكون فى المساحة نفسها مع المشهد الذى تدور فيه الأحداث[٤] . وإذن فالمسرح معادل ومساو لعملية إستحضار الغائب من خلال الحاضر ، فى حين تبدو السينما معادلة ومساوية لعملية استحضار الحاضر بما هو غائب . فالزمن المحدد للفن المسرحى هو الحاضر[*] ؛ والمسرح بعامة يعبر عن النفور من عيوب الحاضر . وعلى العكس من ذلك فإن السينما هى التعبير عن الحنين إلى الماضى والأسى عليه ، والأمل فى المستقبل ، والتفوق والحنين إلى ما هو غائب ومفقود . وبتأثير سيطرة الحضور يغدو المسرح فنا متفوقا ، وبتأثير وسيطرة الغياب أو عدم الحضور تبدو السينما ـ قبل كل شىء ـ هى فن الإخلاص والإلتحام . ويعتقد « أندريه بازان » أن المسرح يقتضى وعيا فعالا فرديا ، فى حين تتطلب السينما التحاما


باولو بازوليني

والتصاقا سلبيا فحسب[٦] . وفى مواجهة الحاضر وحده يمكن أن يُعقل الفن نقديا . وليس تقديس الناس للطوطم وتبادلهم الاحترام مصالحة مع الحاضر ، ولكنه عدم رضا عن هذا الحاضر . وعلى حين لا يكون الدفاع والتبرير متوافقا إلا مع ما هو غائب ، فإن هذا الدفاع هو أيضا ـ على نحو غير مباشر ـ نقد للحاضر ـ وهذا هو السبب فى إبراز ما هو غائب ؛ فالمسرح يثير الفكرة النقدية لدى المتفرج ؛ فى حين تفتح السينما ، المنفتحة على الحاضر ، الطريق المؤدى إلى الغائب ؛ فهى تُرضى المتفرج عاطفيا . . وقد أشار « أ. بازان » قائلا :ـ [تُهدىء السينما المتفرج وتُسكنه ؛ فى حين يوقظه المسرح ويُثير مشاعره] والواقع أنه فى المسرح يكون المتفرج معارضا للأبطال فى المسرحية ؛ فى حين يتوحد معهم فى السينما ، حيث يشهد أيضا خيبة الأمل (المستمرة تتكرر دائما عند نهاية الفيلم . فالناس ينصرفون من المسرح وهم يتناقشون ؛ فى حين أنهم ينصرفون من الفيلم وهم فى حلم يقظة . والدال المسرحى الذى يصنعه نطق سطور المسرحية والتمثيل الإيمائى والحركات والملابس والمناظر والإضاءة والأصوات هو أشياء حقيقية على نحو كاف بحيث تسمح بمزيد من تمثيلها على خشبة المسرح بطريقة رمزية ؛ فى حين يكون الدال السينمائى خادعا ، عن طريق حركة بعض الصور المعروضة على الشاشة ، بدرجة تسمح بأقصى حد من [التجريد] . ولربما كان المسرح أكثر [تجريدا] ، ولكن من الصعب على السينما أن تكون قادرة على أن تقف عند التجريدات أو تعتمد عليها .

وعندما نستخدم التمييز بالتضاد أو التغاير بالنسبة للمسرح ، نجد أن الأمر أكثر صعوبة للغاية منه بالنسبة إلى السينما التى تُظهر الدلالات الإيحائية أكثر من إظهارها للدلالات الإصلاحية التجريدية . أما فيما يتعلق بالنص ، ففى المسرح تميل الدلالة الإصطلاحية إلى أن تتطلب مشاركة أكبر كثيرا . والتضحية التى يقوم بها الفنان المبدع ، إما أن تمثل فى العمل الخلاق ، كما فى مسرحية « البناء العظيم مانول » من تأليف « لوسيان بلاجا » أو فى التعايش مع الآخرين ، كما فى مسرحية « الخرتيت » من تأليف « يوجين أونيسكو » أو فى التوتر الدرامى المتمثل فى الإنتقال من التجربة إلى التعبير ، كما فى « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » من تأليف « لويجى بيراندللو » . وعلى الجانب الآخر ـ أعنى فى مجال السينما ـ ينبغى لنا أن نضع فى الحسبان

حقيقة أن الكلام يلعب دورا أصغر على نحو ملحوظ ، لأن الدلالة الإصطلاحية لا تستطيع أن تتخطى الدرجات الأولى للعمومية ؛ فالسينما تُبعد نفسها عن جوهرها أو روحها حينما تهدف إلى أن تكون ذات صفة تحليلية نفسية كما هو الشأن فى الأدب ، أو نقدية كما هو الشأن فى المسرح ، أو تشكيلية ، كما هو الشأن فى التصوير الزيتى . ومع هذا يرجع تاريخها إلى عام ١٩٠٠ ؛ وقد تمثلت فى الأوبرا المصورة سينمائيا منذ حقبة ما بين الحربين . فالتمسك بالحرفية الأدبية من خلال الحوار المُمعن قد استقر من خلال طائفة من صانعى الأفلام الذين ينتمون إلى « الموجة » الجديدة الفرنسية ، التى كانت وما تزال فقيرة سينمائيا[٨] ، فالفن السينمائى شىء أخر غير « فيلم الفن » . وكذلك كان شأن كل صانعى الأفلام الذين حاولوا أن يبثوا أفكارا فلسفية وجدت طريقها الى أفلام أثارت إهتماما كبيرا تفوق ما أثارته الروائع السينمائية . وعلى الرغم من أن السينما من الفنون الزمكانية فإنها قادرة على التعبير عن الدلالة الإصطلاحية . ـ على أن المسرح والسينما لا يستطيعان المشاركة بدرجة متساوية ومتماثلة والى مدى بعيد فى المسائل الأيدولوجية لعصرنا . ومن خلال اتساع نطاق الحوار ، وتضييق مكان المشهد الذى يدور فيه الحدث وزمانه الى درجة الرمز ، فإن المسرح يكون أكثر ملاءمة وأكثر قابلية للتنظير من السينما . وهو مطالب بأن يُبرز عالم رغباتنا وأشواقنا وقلقنا بوصفه واقعا لا ينكر ؛ فى حين يتقلص المسرح ـ فى غياب الحوار ـ الى مجرد تمثيل إيمائى (بانتوميم) . أما الفيلم ـ حتى لو كان دون حوار ـ فإنه لا يكف عن أن يكون فيلما ـ إن المسرح لا يتحقق بدون شخوص ما فى حين أن الدراما السينمائية قادرة على أن تقوم بدون ممثلين[٩] ، فهناك أفلام عن سحر الزهور ، وعن حياة الحيوان ، وعن الاضطرابات التى تصيب المدن . أما المسرح فيركز على إنتباه المتفرجين نحو التعارضات والتصادمات بين البشر ، فى حين تأخذهم السينما ليتجولوا حول العالم كله . ثم أن خشبة المسرح مندفعة نحو المركز ، فى حين أن شاشة السينما منسحبة بعيدا عن المركز . . والسينما ـ على العكس من المسرح ـ تجعل المتفرج يصعد إلى أعلى وإلى أسفل ، وتجعله يلقى نظرة الى موقع القمة مرة ، وإلى القاع مرة ، ويرى الشىء من مسافة بعيدة حينا ومن لقطة قريبة جدا حينا أخر ، ثم إنها تتحرك فى كل اتجاه . وتكتسب السينما استقلاليتها الفنية بالنسبة لكل شىء مع حركية آلة التصوير (الكاميرا) اللاقطة ، لأن السينما ـ من حيث هو فن ـ لست ترابطا عرضيا من الصور الضوئية ، لكنها عمل متكامل يقوم من خلال الإختيار والتكوين العقلى (البنية) ، وتوجهه رؤية تعبر عن الموقف العاطفى للفنان . وأيما عمل فنى ـ مهما يكن الأمر ـ هو أثر من الآثار ، وليس وثيقة أو سجلا وليس هناك فن ـ مهما يكن الأمر ، وعلى الإطلاق ـ هو على مستوى الواقع ، وإنما يعبر الفن فقى عن موقف الفنان فحسب تجاه هذا الواقع . وعلى أية حال السينما قادرة على أن تقدم للواقع ماضيا نأسى عليه ، ومستقبلا نطمع اليه ، وظروفا نتطلع إليها . وفى إطار التمييز الإنكارى التناقضى بالنسبة للمسرح ـ الذى يهدف الى تحقق التوازن بين التجريب والتفكير من خلال الصفات الشعرية للكلام ـ فإن السينما ـ أساسا وبادىء ذى بدء ـ توجه تقسيما مع الإحساس من خلال الصدق والالتزام بواقعية الصور التى تسير فى حركتها . والأهمية الخاصة التى تكسبها السينما بالحركة تكمن فى قدرتها على زيادة التأخر بالواقع ؛ فأيما شىء فى حالة حركة إنما يبدو ــ على نحو بارز ــ أكثر واقعية منه فى حالة اللاحركة أو السكون ؛ إذ أن كمية المعلومات التى تنقل عن طريق حركة الأشياء تكون واقعية وحقيقية وثرية على نحو يفوق تلك المعلومات التى تُنقل عن طريق الموضوعات والأشياء الساكنة .

إن إدراكنا للعالم يكون أكثر يقظة ونشاطا عندما يُواجه فيه بالحركية منه عندما يبدو بلا حركية .

والإعداد الدرامى فى الحركة أصعب منه فى اللاحركة أو السكون ، وتفقد الصورة الكثير من طبيعتها الخادعة بمجرد أن توضع فى حركة [وفى هذا يكمن سر آخر من أسرار السينما ، وهو أنها تدمج واقعية الحركة فى لا واقعية الصورة . وبهذا المتخيل . أو الخيالى إلى درجة لم يتم إليها قط من قبل][١٠] والواقع الفقير للدال السينمائى يتمثل فى إختلاط الظلال بالأضواء ، ويتطلب بالضرورة من كل شىء يُرى ويُسمع أن يظهر فى أكبر صورة حقيقية ممكنة ــ وعلى نحو لا يتحقق فى أى فن آخر تنجح السينما فى دمج المتخيل مع الحقيقى الواقعى ؛ فالتمثال لا يتحرك ، والسيمفونية لا تُرى ، والرقص ليس له صوت ؛ فى حين أن المسرح له ثلاثة حوائط [الواقع أن ما يؤثره العامة هو الوهم السينمائى ، وهو ــ بوضوح ــ واقعيتها] وأعنى بذلك التناقض بين الموضوعية التى

صدر حديثا

- فؤاد دوارة . تخريب المسرح المصرى . دار الهلال .
- د . نجوى عانوس . مسرحيات أمين صدقى . هيئة الكتاب .
- حسن بيومى وآخرين . معجم تصريف الأفعال العربية . دار إلياس .
- عبد الجبار أبو غريبة ـ من المجنون (مسرحية) . هيئة الكتاب .
- د . مصطفى عبد الغنى . مسرح الثمانينات . دار الوفاء .
- د . حامد أبو أحمد . رائد الشعر الاسبانى الحديث خمينيث : دار الفكر
- لمعى المطيعى . هؤلاء هم رجال يوليو . مكتبة مدبولى .

لا جدال حولها للصورة السينمائية (الفوتوغرافية) ، والطبيعية المخالفة للحدث[11] . وعلى واقعها لا تتيح للصور أن تجاوز التعبير عن بعض المعانى أو الدلالات الرمزية فحركة المفاهيم والأفكار لا يمكن أن تصل إلى الصور المسلية الضوئية ، لكنها تصل فحسب إلى (الفونوجرام) ، أى الرمز الذى يُستعمل لتصوير كلمة أو مقطع ذى حروف ذات قيمة صوتية واحدة فى الحروف الأبجدية . وفيلم الجدل والمناقشة وحده هو الذى يستطيع أن يشكل الجملة المكتوبة بالحروف الأبجدية ؛ فكلما كانت الدلالة الاصطلاحية أكثر عمومية ، كانت الدلالة الإيحائية أكثر تجليا وتغيرا فى المظهر والشكل الخارجى . أما الأكثر إنكارا للواقع فهو الأيقونية ، أى التمثيل عن طريق الرسم والتصوير الزيتى أو النحت ، المدعم بالكتابة التصويرية التى لم تصبح بعد فنا ، وكذلك مستنسخات بعض الدلالات الإيحائية التى تصطحب معها التجريدات الأولى ، ومستنسخات بعض الدلالات الإيحائية التى تصاحب المفاهيم التى تتباهى بالعمومية المفرطة ، بدءا من الرسوم على جدران الكهوف إلى الصيغ الجبرية .



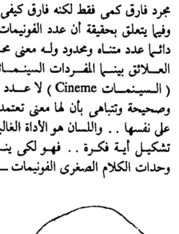
أما فيما يتعلق بطبيعة الدلالة فليست كل الفنون قابلة لأن تصل إلى المستوى نفسه من الدلالة الإصطلاحية ؛ فهذه الفنون جميعا تعتمد على الاستقلال الخاص بها تجاه الواقع . وهذه الدلالة فى الأدب أبرز منها فى الفنون التشكيلية ؛ وهى فى الفنون التشكيلية ؛ وهى فى الفنون التشكيلية أبرز منها فى الموسيقى ؛ وهى فى المسرح تكون أبرز منها فى السينما ، إلى حد أن فيلم (فيلليني) « ٨½ » لا يستطيع أن يحصل على الدلالة الإصطلاحية لمسرحية (بيراندللو) المسماة « الليلة نرتجل » . وهذه المسرحية بدورها أقل فى الدلالة الإصطلاحية من رواية (توماس مان) المسماة « دكتور فاوستس » ، وعلى الرغم من أن هذه الأعمال الثلاثة جميعا تعالج منهج العملية الإبداعية وطريقتها . ترى هل يقضى هنا بأن تكون هذه المقولة التى تقرر حقيقة أن الطريق يمتد من الأدب إلى المسرح ، ومنه عندئذ إلى السينما ، أكثر شمولا على الدوام من الطريق الآخر الذى يدور حولها ؟ إن تاريخ الثقافة الذى تحكمه الكلمة يتقدم فى اتجاه المزيد من الأفكار العامة ــ فالفنون لا نستطيع لكنها ستعيد وتسرد ــ إلى مدى أكبر أو أقل ، وكل منها تبعا لإمكانياتها ــ جزء من الدلالة الإيحائية لمعنى أهمية الكلمات ــ من خلال عملية تعتيم وعدم توضيح . إذ تقوم قيمة أى عمل فنى على مدى عموميته وحين يصل إلى الدلالة الإصطلاحية للمعانى اللفظية التى تحكم نتاجها . . كما أن قوة الدال هى فى أن يوحى بالدلالة الإيحائية ، والكلمات المنطوقة فقط هى التى تستطيع أن تنتج وتعبر عن الدلالات الإصطلاحية ــ أما الأشكال الأخرى من التعبير تستطيع فقط أن تُبرز المصاحبة ذات المعنى الدلالى الإيحائى تقريبا من خلال الاعلان والتنبيه . . ففيلم [برجمان] « بيض الثعبان » يستطيع أن يجسد الخوف الذى تثيره فترة بداية النازية لكنه لا يستطيع أن يفسر جوهر الفاشية على النحو الذى قدمه مسرح [برتولد بريخت] . . وعلى نحو أقل فى روايات [كافكا] فكلما زاد نصيب الكلمة فى العمل الفنى كلما زادت القوة التفسيرية على الذات . . أما من خلال المسرح فإن الذات مضادة ومعارضة للموضوع . . فالسينما تستطيع أن تكون تسجيلية . . أما المسرح فنير وواضح وصافٍ . . أما السينما فساحرة خادعة . . وقد تستطيع السينما أن تعطينا مثل هذا الانطباع القوى بالواقع عندما يكون الحاضر متداخلا وقريبا من هذا الواقع . . أو ربما متعارضا معه بأى شكل من الأشكال كما فى المسرح . . وبالمثل وكما يحدث فى الواقع تترك قصة الفيلم انطباعا بالوقوع وراء الحقيقة والخداع ولا يمكن الخلاف حولها .

وبالطبع فنادرا ما تأتى الثقافة المعاصرة لتواجه المسرح أو السينما فى حالة نقية . . وفى مقارنة توضيحية[1] بالمسرح القديم الذى تقلص فيه دور التمثيل الإيمائى والحركات إلى أقصى حد لصالح الكلام أى اللسان ، كذلك بالمقارنة التوضيحية بالفيلم الصامت حيث كان الكلام متقلصا إلى مجرد عناوين (جُمل مكتوبة) لصالح الحركات والتمثيل الإيمائى نجد فى الوقت الحاضر كلا من الفيلم الذى يتخلله الفيلم . . ولا أقصد هنا المسرح السينمائى ولا استعمال السينما فى المسرح . . لكنى أقصد [الأفلام المسرحية] التى تستثير الوعى النقدى والأداء المسرحى الذى يفتن ويسحر ويُريح . . ويقع الفيلم الكوميدى فى إطار الصنف الأول ــ بينما تقع مسرحية الجنيات فى إطار الصف الآخر . . وقد لاحظ [أندريه بازان] أن الأشكال الكوميدية تمثل فى تاريخ المسرح السينمائى مشكلة خاصة . . ولربما يرجع ذلك إلى أن الضحك يساعد المتفرجين فى صالة العرض على إكتساب الوعى بالذات . وكذلك أن يعتمدوا على هذا الوعى برؤية تستعيد جزءا من التناقض المسرحى (١٢) بينما يكون متفرجو السينما كتلة من الناس تشعر بالوحدة وفى حالة حلم يقظة . ويتكون متفرجو المسرح من أفراد فى حالة إحتجاج وتفكير وتقويم . . فأنت فى حلم يقظة على حسابك الخاص لكنك تضحك مع بقية الجميع . . ولربما كان الشعور بالوحدة هو تقريبا خشبة المسرح الممتدة التى تفصل الكتلة الموحدة من الجموع فى مجتمع يتكون ويتشكل من شخصيات مفردة . . وقد ظهرت السينما بالضبط فى مثل هذه اللحظة

من التاريخ . . ومن هنا ومنذ هذا الوقت أيضا ظهر تأثيرها المؤقت فى مقابل فقدان المسرح والأدب لميزاتها وإعادة بناء التوازن بين المجتمع والشخصية الفردية . . ونفس الشىء يحدث بين الشعور والفكر الذى سيعيد أيضا بناء العلاقات بين الفنون المختلفة .

وعلى أية حال فإن الأداة الأساسية للفهم تظل هى اللسان أى الكلام . ونحن إذا كنا نعنى باللسان أو الكلام [الدال اللفظى] ومن خلال اللغة [العلامة اللغوية] عندئذ لا تكون الفنون المرئية [لغة] لكنها تكون [أشكالا غير لغوية] للتعبير من خلال المعلومات التى يحاول الإنسان أن يستردها أو أن يحتفظ بالإتجاهات الحسية العاطفية وتتبلور فى الدلالة الإيحائية للكلمات . . وأعتقد أن هؤلاء الذين يؤمنون بأن السينما لغة أو هى شكل أكثر دقة كتابة بالصورة مخطئون . . وحتى [بيير باولو بازولينى] يعتقد أن اللغة السينمائية مكتوبة لا بالرموز المستثيرة والمستحضرة للأدب ولا بألوان المحاكاة أى المتسمة بالتقليد للمسرح . . ولا تحتذى حذو فن التصوير والنحت . . لكنها تتبع من الأشياء والموضوعات والأحداث الحقيقية الواقعية . . وطبقا لفكرة (بازولينى) فإن [الوحدات الأدنى للغة السينمائية (المدركة بالحواس) هى الأشياء الحقيقية المتنوعة للأشكال المتباينة التى تكون اللقطة] (١٣) فمن المفترض أن تكون السينما لغة مكتوبة حيث تتكون المشاهد من لقطات وتتكون اللقطات من [السينيم ـ Cineme] ـ أى حروف الأبجدية السينمائية ـ ونفس الشىء بالنسبة للسان أى الكلام حيث السياقات Syn-tagms تتكون من [مونيمات Monemes](جـ) وهذه الأخيرة تتكون من فونيمات (د) فتوليف الفيلم فى السينما يمكن أن يكون معادلا ومساويا للإعراب أو بناء الجملة فى اللغة . . ففى تصور [بازولينى] أن :ـ [كل ما هو لغة أو مفردات سينمائية هو كل الأشياء التى تصور سينمائيا . . وهو كل الأشياء أو الموضوعات التى تدخل فى الفيلم والظروف والأحداث المرتبطة إرتباطا عضويا باللقطة . . والتى تجعلنا نقول إنه النطق الثانى للغات السينمائية والمعادل والمساو للنطق الفونيمى . . ولا يتجاهل [بازولينى] التمييز بين الفونيمات أى [وحدات الكلام الصغرى التى تساعد على تمييز نطق لفظة ما عن نطق لفظة أخرى] والسينمات أى [المفردات السينمائية فى الفيلم] لكنه يعتبر أن هذا شىء خارج تماما عن الموضوع ولا علاقة له به كى يكون قادرا على إلزام التحديد ما بين اللغة والوسائل غير اللغوية فى الإتصال . . وعلى الرغم من أنه يدرك أن طبيعة (الفونيمات) تكمن فى أنفسنا وأنها حقيقة ذاتية فى ذات المتكلم بمعنى أننا نتحدث بأجسامنا ، فإن طبيعة السينمات (المفردات السينمائية) هى ـ على العكس ـ وفى حقيقة الأمر خارج أنفسنا . فى العالم الإجتماعى والمادى . . و[بازولينى] ـ رغم كل شىء ـ يتشبث بفكرة أنه : ـ [يوجد هناك لغة مسموعة ـ مرئية حقيقية للسينما . . وأن هناك قواعد . . [بالطبع ليست هى قواعد أو علم نحو معيارى] بل هى لغة ميالة لأن ترسم لمحيط شىء أو تخطط بشكل تمهيدى بالنسبة للسينما] .

وعلى أية حال فالفارق بين الفونيمات والسينمات (المفردات السينمائية) ليس مجرد فارق كمى فقط لكنه فارق كيفى . . وفيما يتعلق بحقيقة أن عدد الفونيمات هو دائما عدد متناه ومحدود وله معنى محدود العلائق بينما المفردات السينمائية (السينمات Cineme) لا عدد لها وصحيحة وتتباهى بأن لها معنى تعتمد فيه على نفسها . . واللسان هو الأداة الغالبة فى تشكيل أية فكرة . . فهو لكى ينطق وحدات الكلام الصغرى الفونيمات ـ فإن



ل . بيراندللو

كل ما يحتاجه هو كل أعضاء الجسم . . عندما يسجل المفردات السينمائية فإنه يحتاج إلى أشياء أو موضوعات وبشر وآلة تصوير وفيلم خام . . لكن [الفونيمات] وحدها ، من خلال طبيعتها الإعتباطية المتزايدة ، هى التى تسمح بتشكيل وتجريد وتعميم الدلالة الاصطلاحية لتشمل العالم كله . بينما تكون المفردات السينمائية أكثر دفعا إلى الحد الذى يسمح بما هو أكثر من مجرد نسخ الدلالة الإيحائية نسخا طبق الأصل . . فالأشياء والأحداث والظروف والبشر لهم معناهم فقط فى اللحظة التى يجسدون فيها ـ كدالات ثانوية ـ الدلالة الإيحائية المصاحبة لبعض الكلمات . . ويتصور [بازولينى] أنه : ـ [عندما أريد أن أقدم دلالة إصطلاحية لحصان يجرى فإنى أقدم الصورة المماثلة للطبيعة للحصان الذى يجرى] لكن الصورة الحية فى الفيلم تسجل ـ دون تمثل لرموز صوتية ـ الدلالة الإصطلاحية لبناء الجملة اللفظى Syn-tagm وهى [الحصان الذى يجرى] فالدلالة الإصطلاحية لأى صورة سينمائية حية يمكن أن توجد فى اللسان الذى يحكم تحول الواقع داخل الفيلم . . فالدلالة الإصطلاحية للحصان ـ من داخل الفيلم ـ ليست الحصان المأخوذ من الواقع لكنها فكرة الحصان تشكلت فى ، ومن خلال ، كلمة [حصان] . وتستطيع الكائنات المذودة بقوة اللسان (البشر) فقط أن تكون مبدعة وقادرة على التلقى والفرجة لأنها هى الوحيدة القادرة على أن تدرك أن الحصان ـ ولا يهم هنا أن يكون فى حالة جرى ـ الذى يجرى فى الحقيقة والواقع أو فى الفيلم هو [حصان يجرى] وفى الواقع أنه فى ظل وتحت تأثير اللسان والكلمات تصبح الأشياء أو الموضوعات ذات معنى ومغزى حتى قبل أن تصبح مسجلة فى الفيلم . . ولا يوجد مجرد شىء أو موضوع يظهر فى حالة عرض يمثل مجرد نفسه فقط . . لكنه يُبرز الدلالة الإيحائية لكلمة تدل على علامة مميزة . .

وعندما تعرض أى شىء فى فاترينة محل تصبح دالا ثانويا . . وبالطبع يكون أكثر أيقونية إلى حد كبير من مجرد لقطة سينمائية وأكثر أيضا ـ تبعا لذلك ـ من صورة تستعمل فى نظلم كتابى ما كالهيروغليفية أو الصينية تمثل شيئا أو فكرة لا كلمة خاصة بهذا الشىء أو تلك الفكرة . . فالدلالات..

الإصطلاحية والدلالات الإيحائية لبعض الكلمات تقف بالضرورة بين الواقع والفيلم . . ولهذا السبب يكون الفيلم ــ كدال ثانوى ــ مستدعيا للتعبير عن الدلالة المصاحبة لبعض المعانى فقط التى ينتجها اللسان ولا تحتاج إلى رابطة ثانوية . . فقواعد علم السينما يمكن ــ فى أحسن حالاتها ــ أن تكون ذات شكل أسلوبى ــ ففى السينما لا يوجد شىء يمكن أن يكون شبيها ومماثلا للإختلاف بين اللغة الشائعة الدارجة وتلك التى يتعامل معها الكُتاب . . [وعندما يستخدم انسان ما اللغة التى نتكلم بها بغرض التواصل والإتصال مع رفاقه من البشر فإنه يستخدم لغة تكونت من قبل . . وعلى العكس من ذلك عندما أصور قصة للسينما فمن المفروض بالنسبة لى أن أخترع لغتى الخاصة][١٧] فليس هناك لغة سينمائية موجودة تحاكى هذه اللغة . . ويجب على كل مخرج سينمائى أى صانع فيلم أن يبتكر لغة خاصة به هو نفسه . . وعلى الرغم من كل هذا فإن [بازولينى] متمسك فى إصرار بما يؤمن به وهو على وجه الخصوص وبشكل أساسى يقول : ــ [السينما هى اللغة المكتوبة لهذا الواقع بوصفه لغة][١٨] فلا تستطيع أن تفهم السينما بوصفها كتابة إيديوجرافية من حيث أن [الإيديوجرام] (هـ) وسيلة لنقل المعرفة لا للتلوين العاطفى مثل (الفوتوجرام) أى الصورة المساحية الضوئية . . وكما فى التمثيل التصويرى المتطابق مع السياق Syntagm فإن [الإيديوجرام] ساكن وثابت ومتواصل ومنتظم ومجرد وتخطيطى وتعميمى ومتماثل ومؤكد عليه . . فهو (ساكن ثابت) لأنه لا يشير إلى تطور الأشياء ولكن يشير إلى خصائصها الغريبة المميزة والثابتة بشكل نسبى ، و(متواصل) لأنه من المفروض أن يمدنا بالمعلومات عن السمات والمميزات التى تظل من خلالها الأشياء كما هى من نفس النوع ، و(تخطيطى) لأنه يُبرز الشكل المرئى للدلالة الإيحائية للكلمات ، و(تجريدى) لأنه يحتفظ بالسمات المتكررة فقط ، و(تعميمى) لأنه يتصور كل الأشياء فى مثال واحد ، . . و(متماثل) لأن كل القراء من المفروض فيهم أن يفهموا نفس الشىء فى وقت واحد ، و(مؤكد عليه) لأن كل المجتمع اللغوى من المفترض فيه أن يستخدم هذا النظام بنفس الطريقة . .



وعلى العكس من ذلك فإن الصورة المساحية الضوئية فى تغييرها عن موقف عاطفى مضغوط وموجز فى الدلالة الإيحائية للمعانى اللفظية فهى تكون ذات طبيعة دينامية ومتغيرة ومركبة ومجسدة ومتفردة بشخصيتها ومختلفة الدرجات وحرة لأنها تتبع حركة الأشياء والتغيرات الدائمة المستمرة والمتغيرة المختلفة من صانع فيلم إلى آخر . . مجسدة الواقع والحقيقى كما هو . . ، جامعة لعدد لا حصر له من التفاصيل معيدة تقديم الأشياء فى تفردها الشخصى وليس من المفترض فيها أن تخضع لأى قاعدة . . وبينما تتجه الصورة المساحية الضوئية نحو الواقع يتجه الإيديوجرام إلى اتباع نهج الحروف الأبجدية . . فالتعبير السينمائى هو أقل خضوعا للمحور الاستبدالى منه للمحور السياقى . . وذلك نظرا لإفتقاده الرابطة الثانوية . . بمعنى أن قدرا محددا من العناصر القليلة والقواعد النحوية تحرره من الخضوع لذلك المحور الإستبدالى . . فالسينما أساسا فن كتابة مجازى مرسل حيث تكون السياقات لا تعدو أن تكون أسلوبية ذات صبغة نحوية مثلما يحدث فى مثال (دوران الباب على مصراعيه منصفقا حين يدفعه هبوب الريح) مما يوحى بأنه بيت مهجور . . ويقرر [كريستيان ميتز] فى محاولته تحديد الفارق بين السينما والإيديوجرافيا أى [الكتابة بالرموز] قائلا : ــ [إن النص الشامل للسينما ــ فى ماديته ــ يخاطب أيضا نفسه متجها إلى الأذن بينما الإيديوجرافيا ليس لديها أى شىء مسموع بأية طريقة كانت . . ونتيجة لذلك فإن الكلام أى اللسان يحرك السينما بعيدا عن الإيديوجرافيا][١٩] فكما أن الإيديوجرافيا تتخاطب عن طريق النظر بقصد الوصول إلى الأذن فأنا لا أشعر أن الأفلام الصامتة كانت إيديوجرافية أكثر من تلك الأفلام الناطقة . . [فالإيديوجرام] تُقرأ لكى تُفهم . . والإيديوجرامات هى تعبيرات مرسومة حية لبعض الكلمات . . وفى الواقع يوجد أيضا [المينيموجرام ــ Monemegrams] (و) وإلا فأى شىء آخر يستطيعه الإنسان كى يصل إلى فكرة [الراهب] بينما نحن نرى [الإيديوجرام] الذى يمثل أو يصور [رجلا وجبلا] ؟ فما يفرق أو يفصل بين الإيديوجرافيا والسينما هو التعارض الذى يفرق بين أهداف هاتين الوسيلتين من الإتصال كى تمدنا بالمعلومات وكى تثير عواطفنا . وتظهر وجهة نظر [جان مترى] أقرب إلى الحقيقة حينما يعتبر الفن السينمائى [لغة من الدرجة الثانية][٢٠] حيث أنها لا تحقق حقيقة أن السينما هى دال ثانوى للغة وأبعد من أن تكون لغة جديدة ، ويخلُص [مترى] لهذا الإقتناع العميق بأن :ـ [السينما مثلها مثل الملحمة والرواية هى فن وأيضا لغة][٢١] .

وفى تصورى أن المرء لا يستطيع أن يتحدث لغة مسرحية أو سينمائية . . فكما يحدث فى المسرح . . فإن السينما فن مسموع مرئى بمعنى أن نقول أنها دال ثانوى يخلق مع فكرة إنبعاث الشعور الذى يتجه يبقى سهل الوصول إليه عن طريق السماع فقط أى الدلالة الإيحائية للحوار . . وعلى أية حال فإن المسرح والسينما ليسا فنين متنافسين . . فجوهر الفن الأول هو أن يستثير ويستفز . . وجوهر الفن الثانى هو أن يُهدىء ويُسكن . . والتعارض الإستاطيقى (الجمالى) بين المسرح والسينما يسمى بالتعارض حقيقى الوجود (أى الخاص بالوجود الحقيقى) بين دال أحدهما ودال الآخر . بمعنى أن الفن الأول يبعث ما هو غائب فى الحاضر . . بينما يبعث الفن الآخر

الحاضر فيما هو غائب . والفن الأول متغاير الخواص أو العناصر وتناقضى . بينما الفن الآخر متجانس وسلس . والفن الأول يحول كل شيء إلى حوار على المستويين الأفقى والرأسى . . والفن الآخر يتجه إلى الأحاديث الفردية أى الحديث إلى النفس . وفى الأداء التمثيلى يوجد كل من [الحضور] و[الحاضر] . . وهذه العلاقة المذدوجة مع الوجود ومع الزمان تشكل جوهر المسرح](٢٢) . وبالمثل يصر أحد السيميوطيقيين المعاصرين فى المسرح على نفس الفكرة قائلا : ـ [لذلك ستحدد الأيقونة المسرحية نفسها ليس بشكل أنها ستكون كعلامة يكون الدال الخاص بها متشابها مع المدلول ولكن كعلامة يكون مرجعها مصورا بشكل ذى موضوع فوق خشبة المسرح](٢٣) . . وأن يكون فى نيته أن يؤكد على الحقيقة الموجودة فى المسرح حيث يتخلل الحاضر فيه والمعاصرة التى لها موضوع [المحلية] مما يجعل [باتريس ديفيز] تعتقد أن المشار أى المرجع نفسه ينهض فوق خشبة المسرح بينما يكون هو فى الواقع المعنى الذى يهبط على خشبة المسرح . فالحياة تتحول إلى فن بشرط أن تمر من خلال اللسان المبدع للمؤلف . . وبعد الإشارة إلى حقيقة أنه [بين الفن المسرحى وبين الفن السينمائى يوجد الخلاف فى نقطة الجوهر](٢٤) . ينتهى الكاتب [هنرى جوبير] إلى أن : ـ [السينما ستحدث إلينا فقط من خلال الصور المتداخلة . . أما روح المسرح فتتضمن أن الآخر له جسد آخر(٢٥) . . إذ أن هناك أفلاما بدون ممثلين وحتى دون حوار . لكن لا يمكن أن يحدث مثل هذا الشيء فى المسرح . . فالممثلون فى السينما حقيقيون وخياليون كما يحدث فى المحيط الذى يتحركون فيه . . أما فى المسرح فهم أناس حقيقيون يتحركون من حولنا أو أمامنا فى عالم مصطنع . فى السينما الواقع والخيال يتداخلان ويتشابكان . . وفى المسرح يتعارض الخيال مع الواقع كل مع الآخر .

فى السينما الممثل والشخصية التى يمثلها ينتهيان إلى أن كليهما لم يعودوا بعد يتميزان كل من الآخر . . فى المسرح يظل الممثلون دائما متميزين بشكل واضح . . ولهذا السبب فإن نقل حوار الممثلين فى فيلم ما إلى لغة أخرى مثل عملية ضبط الصوت على الصورة مسبقا هى أمر مزعج ويثير الضيق . . فالمسافة بين الواقع والخيال تساعد المسرح على تحقيق التوازن بين التجربة والفكر . . بينما فى السينما يزداد بشكل مادى ـ من خلال إمتزاج الواقع والخيال ـ التجربة أكبر بكثير من الفكر .

فالسينما لا تستطيع أن تحل محل المسرح . . وهى ليست إلا وسيلة تعبيرية أخرى من وسائل التعبير غير اللغوية للإنسان .

(أ) وسيلة منهجية للشرح والتحليل .

(ب) المقصود بالصنف الأول المسرح السينمائى . . وبالصنف الثانى السينما المسرحية

(جـ) الفونيم هو الوحدة الصوتية الصغرى التى تساعد على تمييز نطق لفظة ما عن لفظة أخرى فى اللسان

(هـ) المونيمات هى الوحدات الصرفية عند عالم اللغة [مارتينيه] وهذا المصطلح غير متداول . . والأشهر منه هو مصطلح [المورفيم] وهى عموما وحدة صوتية أكبر من [الفونيم] وأساس علم الصرف .

(و) الإيديوجرام Ideogram هو صورة أو رمز يستعمل فى نظام كتابى ما كالهيروغليفية أو الصينية وتمثل شيئا أو فكرة لا كلمة خاصة بهذا الشىء أو تلك الفكرة .

* المونيموجرام monemogram مشتقة من المونيم monem وهى وحدة صرفية أكبر من الفونيم تسمى عادة المورنيم ـ وقد سبق الإشارة إليها ◆

الهوامش :

ـ ١
Ann-MARIE Thibaulan in "Image et Communication" Editions Nniversitaires Patis 1972 P. 25.

ـ ٢
Chtistian Metz, "Essais Sur La Signification au Cinema" T 11, Ed, Kinicksieck, Patis, 1972, P. 173

ـ ٣
Ibid P. 17

ـ ٤
Ibid, P. 67

ـ ٥
Alice Voinescu, "Aspecte din Teatrul Contemporan" (Aspects From The Contem pelary Theatte" Buchatest 1941 P. 9.

ـ ٦
andre Bazin, "Qu est-ce que le Cinema" Matidiane Tublishing House., 1968 P. 11.

ـ ٧
Ibid P. 110

ـ ٨
Silviar Losifescn "Atth (Atf and the Atts" Pnhlishing House for Literature) 1965, P. 338.

ـ ٩
Ibid P. 113

ـ ١٠
Christiall Metz 1. 1, P. 24

ـ ١١
A. 13azin P. 129

ـ ١٢
A. BAZIN P. 129

ـ ١٣
Piet Paolo Pasolini "L'expetience, Payot, PATIS, 1976 P. 171

ـ ١٤
Ibid, P. 179

ـ ١٥
Ibid, P. 169

ـ ١٦
Ibid, P. 33

ـ ١٧
Jean-Francois Counillon, "Le Cinema, Langage du xxe Sieck in Langages, 1966, P. 240.

ـ ١٨
P. P. Pa Solini, P. 99.

ـ ١٩
Chtistian Metz, "Langage et Cinem" Paris, Larousse, 1971, p. 210.

ـ ٢٠
Jean Mitry "Esthetiqne et Psychologie du Cinema" Patis. Ed Universitaites 1963, P. 54.

ـ ٢١
Ibid P. 58.

ـ ٢٢
Henri Gouhier "L'essence du Theatre" Plon, Patis, 1948, P. 2.

ـ ٢٣
Pattice Pavis "Problemes d'une Scmiolog ic du Theatte" In Semiotica (Semiotics) 15, 5, 1975, P. 254

ـ ٢٤
H. Gouthier P. 10

ـ ٢٥
Ibid, P. 11.

القاهرة

دراسة

الفولكلور .. وفن الدراما

د. هانى ابراهيم جابر

من البدء . . ينبغى القول أن الموضوع المطروح هنا سيتركز على علاقة الدراما بالأشكال التعبيرية الفطرية الشعبية كالأساطير والحكايات وبعض الخيالات الانسانية فى مرحلة طفولتها . هذه العلاقة تحددت من قبل كمادة استلهام استخدمت فيها هذه الأشكال فى أعمال مسرحية عديدة . يعنى أننا لن نتناول ــ إلا فى صورة عرضية عابرة ــ جوانب تلك الأشكال من ناحية مكانتها فى الأدب عامة ومن جهة أخرى أسلوب نشأتها وتطورها ، ثم نتعرض لأثارها على النص المسرحى كمادة وكحدث محورى قابل للتوظف فى عمل مسرحى . وهذا هولب الموضوع وغايته .

عندما نتقصّى فن المسرح والجذر التاريخى له ، نجد فى كل مكان الاتجاهات العلمية والنقدية التى تفسره على أنه أولاً وأخيراً «شكل» متميز على وجه التخصيص فى ابداعه الفنى ، وكما تؤكد على أنه نوع من الفن المتفرد ببنائه الجمالى والمتباين عن الأشكال التعبيرية الأخرى المتعددة فى عائلة الفنون . وأن هذا الشكل يوظف له «مضموناً» تابعاً ، وله حرفية خاصة تضمن فى معالجتها الفنية «للحدث» موضوع مادة الاستلهام ــ والتى غالباً ما تتألف عن منظور فطرى تجريدى ــ بعداً انسانياً وخصوصاً فيما يتصل بالتصور العقلانى للاشكال الميتافيزيقية .

يقيناً . . أن العلاقة المنشأة فى البداية بين المادة المستلهمة والنص المسرحى القديم قد أسفرت عن عالم المسرح . وهو عالم التطور الخلاق لمسار الفن ككل يعد ذلك أدبياً وتشكيلياً وتعبيرياً ، وهو رمز لتطور المعرفة والثقافة ، وهو عالم تشكل عن عناصر رئيسية أهمها المؤلف والمخرج والممثل ومن عناصر أخرى أكثر تنوعاً كالديكور والأزياء والموسيقى . وهذه العناصر قد تضافرت مع غيرها وكونت التركيب البنائى العمل لفن المسرح ومنحته بعد ذلك شرعيته فى الوجود كفن تختص به «الدراما» كنقد ودراسة .

وعلى هذا الأساس ينبغى القول أن الدراما هى بمثابة المنهاج العلمى المقنن لفن المسرح ، وهى التى حددت له الاطار الفنى والمقررات الحرفية فى قطبين أساسيين (تراجيدى وكوميدى) ، كما حددت له أيضاً المضمون من خلال ذلك النص المسرحى المنظور والذى فى جوهره نقداً داعياً وقانوناً له حرفية مخططة فى التراكيب اللفظية والحوارية . وأن يقدم هذا الشكل وذاك المضمون على المسرح فى تناسق جمالى وفى أداء رفيع وفى حبكة مسرحية عقلانية .

نعود بعد هذا إلى لب الموضوع وغايته وإلى أشارة على جانب من الأهمية ، حيث هناك فكرة ثقافية مسيطرة ، تتمثل فى بعض الاتجاهات الفولكلورية ــ تأثراً بالمناخ العام ، مؤداه أن الدراما هى الوجه الآخر المعبر عن تلك الممارسات الفطرية المستفادة من الحياة الشعبية كالطقس الدينى والموالد والمظاهر الأدائيه الأخرى كخيال الظل وصندوق الدنيا والأراجوز والزار وبعض الألعاب الجماعية وحفلات السامر . وقد جاء هذا الأمر انعكاساً لبعض العلامات التى تشير إلى أن «الدراما» هى «الحدث» أو «الفعل» أو «الشىء» الحركى فى العمل المسرحى . وأن هذا الشىء يأتى غالباً مرادفاً للمظهر الادائى المعبر عنه الممارسات التعبيرية التى تصاحب عملية السرد وما تتطلبه فى توصيلها من وسائط مشتركة بين المؤدى والمتلقى وهى وسائط أقرب إلى التقمص والحركة ، وعلى سبيل الايضاح : «الحفلات والطقوس الدينية بما تستلزمه من الدقة فى الترتيب والنظام هى السبب الأول الذى يدفع بالمخيلة فى نفس الانسان إلى ابتداع الأشكال الجميلة والابتكار الفنى فى سائر أبوابه وكذلك باعتبارها مظهراً جمعياً ، تتطلب أفراداً متعددين يقومون بها وأفراداً آخرين يشاهدونها . ولهذا كانت وسيلة غزيرة لتحقيق كثير من أنواع الفنون معاً ، فهى تستلزم فى آن واحد الغناء والموسيقى والرقص والتصوير على الأرض والجسم والنحت والصيغ الغنائية وتمثيل الأبطال ، بحيث أن الفنون تبدو عند الشعبيين مترابطة ومتداخلة فوجودها جمعى» .

ومن العلامات الأخرى التى تشير إلى أن الدراما يمكن أن تكون تلك الممارسات الشعبية ، أن الشكل أو الأطار الذى يتم داخله تنفيذ تلك الممارسات تتمثل فى «المكان» أو «الساحة» وفى «المؤدى» أو «المتقمص» ، ثم فى الجمهور أو المشاهدين والمادة المطروحة شفاهة . كلها دلالات تؤكد وجهة نظر البعض فى الصلة بينها وبين الدراما ، مما يسمح معها استخدام صفة مشتركة أو مصطلح فنى فى نطاق عمل الفولكلور تحت ما يسمى «الدراما الشعبية» ، كما يذهب ريتشارد دورسون فى كتابة «نظريات الفولكلور المعاصرة» إلى أن هناك قسم رابع من الفولكلور والحياة الشعبية يمكن تسميته فنون الأداء الشعبية ، يتضمن فنون الموسيقى والرقص والدراما الشعبية ، بما يرتبط فيها من دائرة المشاهدين والمنشدين والمؤدين ثم الحركات والايحاءات التابعة منهم والتى تشكل فى النهاية شكلاً من الدراما الشعبية .

قد يبدو أن الخلط بين العناصر والأشكال الفنية والأدائية أمر واضح ومقبول ، عندما



يؤرخون للفنون الجميلة بأقسامها المتعددة ، ولكن يبدو أمراً غير مقبول عندما يؤرخون للدراما بنفس المنطوق التاريخي الطبيعي للفنون الجميلة عامة ، حيث يؤكدون وجهة نظرهم بربط نشوء الفن والحرف بالأعتقاد في الخرافات والسحر والشياطين وبالطقوس والممارسات الشعبية ، كما يلمحون إلى أن حركة الابداع الفنى ارتبطت بالظواهر الطبيعية المحيطة بالانسان الفطرى واسلوبه في التعبير عنها بأداء راقص وحركة دبيب ايقاعى مصحوبة بأصوات رتيبه أشبه بالصرخات وأحياناً بالمناجاة وتارة أخرى أشبه بأصوات بعض الحيوانات والظواهر الرعدية إلى آخره . إلى جانب أن هذه التعبيرات تتطلب جوانب مادية لمصاحبتها كالتمائم والطبول والعصى والنار والبخور وأدوات الشعوذه ــ والاقنعة والقرابين . كل ذلك يخلق مناخاً أدائياً متداخلاً ومركباً تختلط فيه الروحانيات مع الماديات والممارسات مع التشكيل . ولهذا يميل الفولكلوريون إلى وصفها بالدراما . وإمعاناً في تأكيد وجهة نظرهم يشيرون إلى أن بعض النصوص المسرحية على المسرح اليونانى (كالضفادع مثلاً) كانت تتخذ من الحيوانات عناصر محورية لموضوعاتها . وأن هذا الأسلوب ذاته متبع في معظم الشعوب البدائية والشعبية نتيجة لتصورات وهمية وتخيلات غير واقعية دفعتهم إلى إجراء حوار بينهم وبين بعض الحيوانات أو بين الحيوانات وبعضها ذلك «لأن هذه الشعوب كانت ومازالت وثيقة الصلة في حياتها بالطبيعة ، وكانوا يعرفون معرفة تامة تلك الصفات التى تتمثل في عالم الحيوانات ذلك لأن حياتهم كانت تعقد عليها إلى حد كبير ، وكانت نظرتهم إليها منذ البداية لاعلى أنها كائنات منحطة عن المستوى المتعلق بأشخاصيهم . ومن ثم كانوا يعاملونها على النحو الذى يتعاملون به فيما بينهم ذلك لأنهم يرون أن طبيعتهم البشرية لا نفصل عن ذلك العالم الحيوانى» .

هذا المسلك في الاستدلال الفولكلورى للظاهرة الأدائية ، شأنها شأن الذى يؤرخون للفن والحرف بصفة عامة ، فهم يعتبرون أن النواتج الابداعية والأدائية والطقوسية تبياناً عضوياً كبيراً يشبه في تراكيبه ووظائفه وفى تواصل اجزائه ــ الانسان ــ حيث يمكن متابعة نشوء تلك النواتج وترقيتها وتطورها بقوانين مشابهة للقوانين التى تحكم تطور الفكر والمعرفة للانسان ، كما يؤكد على ذلك هيجل في قانونه الدورى المغلق ذى الحالات الثلاث . ولكننا في الوقت ذاته نهدف على توكيد بأن هذه النظرة لا تعبر عن موقف كل الفنون والحرف حيال كل خطواتها كما جاء في مقدمة هذه الورقة حيث أن عدد من الفنون تتطلب حداً أعلى من الثقافة والمعرفة لبناء جسم العمل الفنى . وأن كنا نؤكد على ذلك بالدرجة الأولى فليس هناك ما يمنع من تأييد عملية التارخة لأن الاعتماد عليها لبحث نشوء الدراما وتفسير مظاهرها ، يعتبر أمراً حيوياً لا يمكن الاقلال من أهميتها للأسباب التالية :-

١ - أهمية إبراز دور المضمون الميثولوجى في العمل المسرحى كمصدر استلهامى بجانب أهميته على باقى الفنون . ولا يقف هذا الدور عند حد الشعوب المتأخرة فقط وانما هو أثر عام يتخطاها إلى سائر المجتمعات القديمة والوسيطة والحديثة .

٢ - أهمية إبراز تاريخ الطقس الدينى ومظاهره الادائية الرسمية منها والشعبية له أثره على أشكال التعابير المختلفة ، فرجال الدين والسحر كان لهم دوراً بارزاً في الجانب العملى من الطقوس والعقائد وأحياناً يقومون بالتقمص تأكيداً على عنصر الايحاء وأثره على المشاركين .

٣ - السببان السابقان يفرزان منهما ثلاثة أشكال ، توحى أن هناك شكل درامى :-

(أ) فعل يجرى تشخيصه .
(ب) مشخص يؤدى هذا الفعل .
(جـ) جمهور يشارك في آداء الفعل .

٤ - الاستدلال التاريخى بوجه عام ، يأخذ العملية برمتها كدراسة لتطور الفنون وبتحديد واسع للكشف عن الاسباب الدافعة لنشوء الفن وأشكاله التعبيرية . ومن ثم فهى أقدر ــ عملية التأرخة ــ على توفير مشخصات إيجابية لهذا الموضوع . وفى رأيى أيضاً أنها قادرة على التفريق بين هذه المظاهر بعلتها باعتبارها مجرد تحركات محاكية انفعالية إيمائية تسير في مدار الطقس الدينى ولخدمته ، وبين الأشكال الفنية التعبيرية

التي تتطلب وعياً عقلانياً وإلى ثقافة عالية وإلى حرية فنية بعيداً عن قيود الكهنة .

ولكن . . إذا كان من الحق لا يمكن أن تكون ثمة دراما بدون جذر تاريخي ، أولا يمكن أن تكون ثمة دراما بدون المظاهر أو الأشكال الواردة في بند (٣) . فهل يكون معنى ذلك أن الدراما هي صنيعة الشعبيين ؟ وأن العمل المسرحي مجرد حركة تاريخية تخضع في خصوصيتها إلى ما تخضع له باقي الفنون في عموميتها ؟ . أن هذه التساؤلات وغيرها ، تجعلنا نضع لها اجابة مقننة ، ذلك إذا أردنا أن نقف على خصوصية الدراما وعلاقتها بالمأثورات الشعبية وبالتالي مكانتها في مباحث الفولكلور ــ وبداية نميل إلى القول إنه من الخطأ أن نستنتج أن المادة المستلهمة من موضوعات شعبية هي وحدها التي تجعل من الدراما شعبية . والواقع إذا أردنا الاحتفاظ بالمظاهر السابقة بشأن هذا الموضوع ــ تحتم علينا استعراض التاريخ القديم للدراما .

يذهب د. لويس عوض أن هناك بعض الخصائص المشترك بين الدراما والشعبية كوجود عنصر الأنثرومورفي في أغلب موضوعات الدراما ، وأن هناك نوع من العلاقة بين مادة الاستلهام وبين الموضوعات الميثولوجية وعلى وجه التخصيص في الجزء الذي يتعلق بالباتروتيميات الخاص بأنساب الألهة وشخوص أبطالها إلى جانب وجود شبه تاريخي اتيمولوجي كالتراكم والامتداد فيما يختص بتصاعد الفعل الموضوعي . ونضيف إلى هذا أن مادة الاستلهام في الدراما تمثلت في كثير من الأحوال انعكاساً للحكم الهائل من موضوعات الشعبيين ومعتقداتهم وأساطيرهم ، حيث كان هذا الكم بمثابة «الطرح» الوافر لمصادر الاستلهام لكتاب الدراما . وقد حدث أن تجميعات الشاعر الجوال هوميروس مواد استلهام عظيمة لموضوعات أعظم كتاب الدراما . من أسخيلوس وسوفوكليس إلى راسين وكورني إلى سارتر وكامي ، وغدت أيضاً تأثيراتها على كثير من الأعمال المسرحية والأوبرالية التي تتخذ من موضوعاتها مناخاً اسطورياً . والعمل الذي قام به شاعرنا هذا فاق حدود الشعبية ، بل فاق حدوده كشعر وسار به إلى أفاق أوسع مما كان له تأثيره على اليونانيين اجتماعياً وسياسياً وجمالياً ، واتجه به ناحية العالمية بانسانيته ومعقوليته وبدت معالم نتائج هذا التأثير على سلوك وطموحات اليونانيين إلى جانب التطور الهائل في فنونهم .

ويذهب د . أ . سنكلير إلى أن الدور الهوميري كان عظيماً وخصيصاً فيما يختص بشكل البطل ، فيقول : أن الصورة التي صورها شعر هوميروس للبطولة ظلت راسخة بقوة في وجدان اليونانيين كشيء ذى دلالة فلسفية وذى دلالة تاريخية أيضاً ، وأن الأجيال المتعاقبة في اليونان ستظل تتذكر دوماً المبدأ البطولي الذي قننه هوميروس على لسان العنقاء في توجها لأخيل : أتجه دائماً إلى الأفضل وكن مستعلياً على اليفيه . ويوضح ستكلير اهمية اسلوب هوميروس الشعري بقوله : إن ــ أفلاطون وأرسطو اللذين يذكران هومر بحرية لا يفعلون ذلك اعجاباً بأدبه ولكنهم سواء وافقوه أو خالفوه ، فيما اقتبس فأن الشعر الهوميري كان جزءاً مما نسميه الآن «لغة الموضوع» . (انظر د. حسام محى الدين الألوسى في كتابه « بواكير الفلسفة قبل طاليس » .)

وقد تولدت عن هذه التجميعات ملحمتين رائعتين هما الالياذة والأوديسا وتدور حوادثهما في حوالي ١٢٠٠ ق . م حول حروب اليونانيين مع الطروادين ، إلى جانب ما أفرزته الشعبية ورؤيتها على تلك الأحداث وتصوراتها لأبطالها . ويرى الدارسون أن الملحمتين أقرب إلى التأليف الهوميري لتلك الأحداث على الرغم من ارتكازهما على الحكايات المتوارثة والتي ظل المنشدون ينشدونها ويتناقلونها جيلاً بعد جيل ومن بلد إلى آخر مصحوبة بنغمات الناى . حيث قام هوميروس بتنسيق تلك الاحداث شعراً بأسلوب المتمكن الواع وجعل منها منظومة فنية لها حبكة خاصة تبتعد بها عن الفطرية ويقترب بها نحو اسلوب الدارس المحقق والمستلهم . وملحمة الالياذة هي صراع القوى والبطولة والخداع والحب مثلها على الجانب اليوناني (اجاممنون ــ أخيل ــ أوديسيوس) ومن الجانب الطروادي (بريام ــ هكتور ــ باريس) بالإضافة إلى هيلين ــ عنصر الصراع ــ والربات الثلاثه الفاتنات (هيرا ــ أثينا ــ أفروديت) . والأوديسا تلك الملحمة التي تحكى سيرة أحد أبطال حرب طروادة ــ أوديسيوس وصراعة المرير من أجل العودة والدفاع عن ملكه وعن زوجة بنيلوب وأبنته أندروماك ، وبعد الأطلاع على الملحمتين تحصل منهما على انطباعين رئيسيين :-



توفيق الحكيم

أولهما : يتمثل في دور الشاعر في تحقيق التراث الشعبي ، ثم تدوينه للمأثورات الدارجة في عصره ومن مختلف البيئات في جولاته العديدة لها ، بعد أن تناقلت تلك المأثورات شفاهة على أزمنة لاحقة على وجود الملحمتين منذ حوالي ١٢٠٠ ق . م . وهذا الدور من الأهمية في موضوعنا هذا ، بحيث يجعل من قضية الشعبية من أشعاره تتوقف عند حدود مادة الاستلهام لموضوعاته والمفترض فيها شعبيتها . ثم أتى بعد ذلك دوره ــ كشاعر ــ المتمكن ليوظف تلك المادة بشكل منسوب في النهاية إلى هوميروس ، لا إلى المجهول أو إلى جذورها الجمعية أو إلى شعبيتها وهذا بالقطع تم بأسلوبه الخاص في إعادة صياغة الأحداث وصور أبطالها ، وبنقلهم من مواقع صراع الألهة إلى صراع الأبطال بشكل انساني رائع .

والسؤال المطروح الآن . . كيف ؟ بالتأكيد لجأ الشاعر إلى فلسفة أفعالهم وتصرفاتهم وأقوالهم ووجودهم وتنظيم العلاقات بينهم فأبطال دين العناصر الأخرى التي تضيف للحدث نوعاً من الواقعية . . هذا من جانب . إلى جانب قدرة الشاعر على إلقاء الضوء على شخوصهم باستخدام الحوارات المنسقة


راسين

والمنظومة مع تباين الجمل والكلمات حسب مكانة قائلها ، وهذا من جانب ثانى . ثم جعل هذه الحوارات تتصاعد فى حرارة مع تصاعد الأحداث وعقدتها لتكشف فى النهاية الحقيقة أمام الآخرين . . وهذا من جانب ثالث . ودور الشاعر أذركه أرسطو فى كتابه الشعر/قال «ينبغى أن تكون الخرافة المخيفة المحزنة مخرج ما يقع تحت البصر ، يريد من وقوع التصديق بها ، لأنه إذا كانت الخرافة مشكوكاً فيها أو أخرجت مخرج مشكوك فيها لم تفعل الفعل المقصود بها ، وذلك أن ما لا يصدقه المرء لا يفزع منه ولا يشفق له (أنظر ـ ابن رشد فى تلخيص كتاب الشعر) .

ثانيها : أسلوب التأرخه الذى انتهجه هوميروس كشاعر موضوعى متقدم وصاحب رؤية ابداعية فى آن واحد ، فى تناول الأحداث ، أضافت بعداً منطقياً على المشاهد وعلى تصورات الشعبيين لها . وهذه الطريقة من جانبه جعلت من الملحمتين مصدراً تاريخياً إلى جانب دورهما كمصادر للالهام . وها هنا انفصلت الأحداث من كونها حكاية أو رواية أو مجرد أشاعة بلا حدود واضحة فى نطاق المأثورات الشعبية إلى عمل له مساحة جغرافية وحدود تاريخية إلى جانب العناصر البنائية الجمالية والفنية كأدب وشعر هوميروس . ومع أن اعمال هذا الشاعر أتاحت للمبدعين بعده امكانيات كبيرة للاستلهام ، فان عملية الخلق الفنى لاعادة صياغة المادة المستلهمة منه تحتاج إلى عون فلسفى لتبدو فى النهاية منسوبة إلى أصحابها الجدد من المبدعين . وهذه أيضاً تحسب للشاعر هوميروس لا عليه ، لأن موضوعيته أتاحت للآخرين تواجد حضورهم الابداعى ، كما شاهدنا فى أعمال عدد من الأدباء الذين تناولوا الأساطير اليونانية فى أعمالهم كأندريه جيد وجان كوكتو وجان بول سارتر ، وتوفيق الحكيم وفوزى فهمى ، كل برؤية أدبية مختلفة ، بل ومختلفة أيضاً عن النصوص الرئيسية بما أضافوه عليها من فلسفات مختلفة . ويبقى بعد ذلك أن نضيف أن أكثر معايير هوميروس المعرفية هو اكتشافة امكانية تعدد الأساليب لمعالجة المصدر الواحد وذلك بإبراز عناصر الحركة والانسانية والصدق إلى جانب البعد التحليلى (النفسى) وهذا بالقطع ما قصده سنكلير «بلغة الموضوع» .

لم تكن لغة الموضوع عند هوميروس وليدة ذاتها أو طفرة عايدة أو بعيدة عن المناخ الثقافى للدولة الاغريقية ، أو بعيدة عن المؤثرات العديدة التى نمت سريعة داخل العقلية اليونانية ومنها الاتجاهات الجديدة فى علوم السببية واشكال التلاحم الاجتماعى ودور فن العمارة والفنون الأخرى النحت والخزف ومباديء السياسة العامة والحرب والتوسع الجغرافى وبناء دولة المدينة . ولم تكن لغة الموضوع هى وحدها المعبرة عن القيمة الأدبية الهوميرية ، إنما هناك جانب آخر رئيسى يتمثل فى اكتشافه لمنهجه التدوين «الابداعى» ، وبالطبع لا نقصد بالتدوين صيغته الحرفية ، كما عرفها المصريون والأشوريون ، وانما نستهدف بالتدوين الطريقة التى تختص بمجال الخلق الفنى وخصوصاً فيما يختص بالاستلهام من المادة الشفاهية المتداولة داخل منطقة جغرافية تشتمل على عدد من الأمزجة المختلفة كالايليريين والتراقيين والأركاديين والانجيليين ومنهم أيضاً الأيونيين والدوريين . بالشكل الذى يجعل من العمل فى نهايته يبتعد عن طريقة «المسجل» الألى ويقترب من اسلوب الفنان الذى يضع يديه على الظاهرة المحورية للموضوع الشعبى على الرغم من تباين مظاهرها الأدائية حسب طبيعة مزاج راويها ، ثم يقوم بترشيح هذه الظاهرة فى انتاجه لتبدو فى النهاية عملاً قومياً متعمقاً فى الوجدان . وهذا الجانب الهوميرى له السبق العلمى فى وضع أسلوب منهاجية التدوين الابداعى فى اطار الاستلهام الفولكلورى وكانت لها تأثيرها الكبير على الأوربيين بعد ذلك من الأجيال القديمة (اسخيلوس/٥٢٥/٤٥٦ ق . م . سفوكليس (٤٩٦ - ٤٠٦ ق م) ـ يوربيدس (٤٨٠ - ٤٠٦ ق . م) ، ثيوكريتس وراوئعته أناشيد الرعاة ، ثم تتوالى القائمة بعد ذلك مع راسين ، وكورنى ، وموبير ، وبن جونسون وشكسبير . . . الخ وفى الموسيقى فاجنر وأوبرا تانهويزر ، وأوبرا سيجفريد وأيضاً كريستوف فون جلوك وأوبرا أورفيو وايروديس ، وأيضاً جيوسيبى فردى وأوبرا عايدة ، إلى جانب الموسيقار الروسى الفذ كورساكوف وروائعته شهرزاد ، والموسيقار الرومانى جورج اينسكو وروائعته رابسودية ١ ، ٢ . . . الخ .

لقد أودع هوميروس فى التقاليد اليونانية معنى روحياً جديداً وبعداً ثقافياً عالمياً ، توارثتها كل الأجيال اللاتينية بعد ذلك ـ ولهذا كانت أشعار هوميروس شجرة راسخة أعطت طرحاً ذاتياً من التواصل والأصالة والحقائق ولم تكن أيضاً إلا تياراً من تيارات ثنائية أشكال التعبير الفنى ، فلم تكن شعبية للأسباب السابقة ، وانما كانت عملاً هوميريا صرفا أوجدت لها مكاناً وطريقاً وممراً يربط بينها وبين الجذور الشعبية . ولهذا سميت أشعاره بالاساطير اليونانية .

ولعل القاريء الآن يتساءل . . عما إذا كنا بعدنا عن غرضنا ، وهو تلمس مدى صلة التدوين الابداعى بالميثولوجيا ، ومدى علمية التدوين الهوميرى وعالميته ، وإلى أى حد تتوقف مكانته عند أعتاب الدراما . ولعل ما قام به ثالوث الدراما فى عصر النهضة الاغريقية (اسخيلوس ـ

سوفوكليس – يوريبدز) و ... من مؤلفى المسرحيات ، قد أوضح مما لا يقبل الشك أن هناك فناً جديداً لم تعرفه كل الحضارات السابقة عليهم (الفرعونية والعراقية) وهذا الفن هو ما نحاول فى ورقتنا هذه كشف دوره فى صياغة الموضوعات الميثولوجية بعقلانية علمية(١) . يذكر : W. G. De Burgh فى كتابه The Iegacy of the ancient world(٢) .

عن التطور فى الفكر اليونانى قوله : ففى كل مكان يوجد تنوع وتغير ، ولا شىء فى استقرار . ولكن المتغيرات ولو أنها لا تتقطع وتستغرق كل شىء ، فأنها كانت تسير على هدى قانونى عقلى وطراز يتبع طرازاً ومدرسة تقتضى أثر مدرسة فى تعاقب منطقى إلى أن ينتهى مدى كل الشكوك الممكنة وتكمل دورة التقدم . وكانت خدمة اليونان الأساسية للمدينة أن تخلق فى العمل وتحدد فى الفكر الخصائص الجوهرية فى تجارب الانسان ، ان الصيغ التى نستخدمها اليوم للتعبير عن الفروق والتجميعات التى تكون أساس فهمنا للعالم فى السياسة – الملكية – الإستقراطية – الديموقراطية – الأدب – الملحمة – القصيدة الغنائية والفاجعة – المأساة – الملهاة . وفى المعرفة أسماء الفنون والعلوم ، الشعر والطبيعة – والفلك والرياضة والتاريخ والفلسفة نفسها ، كلها صيغ أخترعها الأغريق . . والشكوك التى ميزوها وسموها هكذا هى التى أنشأوها فى سير تاريخ حياتهم . ولا توجد سلالة أدركت فى مثل هذه البصيرة الصافية وحددت فى مثل هذه الدقة حقائق الحياة والمعرفة . وبسبب هذه الموهبة العجيبة فى الحكم العقلى التى عاونتهم فى الفكر والعمل على أدراك الموضوعات التى وضعت لها هذه الصيغ . أن جميع الأجيال المتعاقبة رضيت وفى الواقع أجبرت على أن تقيم البناء على الأسس التى ارسوها .

ونحن هنا لسنا فى مجال المقارنة بين هذه العقلية والعقليات الأخرى حتى لا ننحرف عن موضوعنا الأساسى ، ولست أيضاً فى مجال تقييم قيمة هذا الأدراك ، الذى أشار إليه دى بورج ، وقيمة الأدراك عند كل من المصريين والعراقيين ، إلا أن هذه الموضوع يجبرنا على طرح موضوع الدراما كقيمة ادراكية اغريقية بحته ، وهذا ما سنتبينه من خلال السطور القادمة .



سقراط

أولاً : للمرء أن يتأمل على سبيل المعرفة التغييرات التى أحدثت فى الحراك الثقافى فى عصر النهضة الاغريقية حتى يستشعر بطريقة جلية وجود الشخصية الهومرية وراءها حتى فى قطاع الفلسفة والتى تأثرت بالأسلوب الجديد الذى ابتكره هوميروس وتأسس به بعد ذلك فن المسرح والمناخ الدرامى . وفى هذا يقرأ د. محمد حمدى ابراهيم – بطريقة أو بأخرى – بهذا الاتجاه بقوله : إن الفلسفة وخصوصاً عند سقراط وأفلاطون وأرسطو كانت فكراً درامياً ما فى ذلك شك . فلقد ابتدع سقراط الدياليتيكا (أو الجدل الحوارى السياسى) كاطار لفلسفته العظيمة . ولم تكن هذه فى حقيقة الأمر سوى تصارع بين فكرتين تتولد عنهما فكرة ثالثة مختلفة تماماً ، كما يخلق الحوار فى المسرح بين شخصيتين الفرصة لظهور موقف جديد ، وسواء أكانت الفلسفة اليونانية بطريقتها هذه المبتكرة قد تأثرت بالدراما المسرحية أم لا ، فان كلا من الجدل الحوارى الفلسفى والحوار المسرحى ، يثبت أن العقلية اليونانية كانت درامية فى كل مظاهرها التعبيرية ، وأن الأدب اليونانى كان منذ بدايته وحتى الفترة التى تدهور فيها أدباً درامياً فى تكوينه وصياغته وفى اطاره الذى يتم من خلاله التعبير عنه .

ثانياً : لقد فرق ارسطو بين فن المسرح وفن الشعر عندما خص الدراما ومنهجها بفن المسرح فقط وأساليبه فى نطاق كلاسيكية العصر ورؤيتها الشمولية للفنون ، والخلاصة أنه مع الدراما لا نجد الثنائية فى التعبير والتى سبقت الأشارة إليها حيث يصبح المسرح فناً منفرداً له مواصفات تختص به ولا تقبل أى مسميات لاحقة به كالمسرح العمالى المسرح العسكرى والمسرح الشعبى وبالتالى فالدراما أيضاً كما يشير إليها أ . د . محمد حمدى ، هى التعبير المسرحى للفكرة لأنه لا يمكن أن تكون هناك دراما لتقرأ فقط دون التمثيل . ولكن الدراما هى دائماً للتمثيل وينبغى أن يكون هذا الشرط موجوداً فى ذهن من يؤلفها باستمرار .

ثالثاً : وفى إطار هذه الخصوصية يذهب أ . جميل الجبورى فى دراسته حول التراث العربى المسرحى (منشورة ببغداد فى ١٩٧٤) . إلى أن الدراما ليست مثل باقى الفنون والتى يشترك فى إبداعها أغلب البيئات الاجتماعية والشعبية كالرسم والصناعات الحرفية وغيرها ، حيث أن الدراما تحتاج إلى ثقافة معينة ذات طبيعة حرة إلى حد كبير . يقول أ . جميل : أما ما تحدث عنه علماء الآثار والمنقبون فى مواقع الحضارات السومرية والبابلية القديمة من أن وادى الرافدين قد عرف نوعاً من التمثيل أو المشاهد ذات صبغة تمثيلية ومسحة درامية فعندى أن ذلك لا يعدو الأشكال «المقابل المسرحية» التى لا يمكن أن تندرج ضمن النشاط المسرحى بمعناه العلمى المعروف مع أخذنا بنظر الاعتبار عامل الزمن ويضيف أ . جميل : وهكذا يبقى موضوع المسرح فى العراق يفتقد أساساً ما يركن إليه الباحث لتسجيل بداياته بشكل علمى دقيق . فالكثير الذى كتب فى هذه الدراسات تعتمد المشاهد التى تقدم فى ذكرى استشهاد الحسين – رضى الله عنه – فى بعض المدن العراقية فى الأيام العشرة الأولى من شهر محرم من كل عام هجرى أساساً لهذه البدايات . على أنها كما سبقت الاشارة لا يمكن أن تدخل على ضوء مفاهيم التراث المسرحى الذى خلفه العالم الذى برز فى هذا الميدان ، ضمن هذه النشاطات .

ينسحب هذا الاتجاه أيضاً على الفكر المصرى القديم ، حيث لم يتطرق إلى هذا النوع من الفن المسرحى لأسباب عديدة .

وها هنا ليس هناك مجالاً لافتراضات غير موضوعية لمحاولة تطبيق احتمالاً الوجود المسرحى من عدمه ، فلو كان المصريون مارسوا مثل هذا النشاط لكان تم تسجيله بوضوح كما سجلت الحضارة المصرية كافة أنشطتها الصغيرة والكبيرة فى حياتها إلى حد يثير الاعجاب ، مثلما ورد على اثار الدولة الحديثة فنون الرقص والموسيقى والأزياء والصناعات والحروب والعقيدة وغيره . ومن الخطأ العلمى أن يوظف البعض تأثراً بأساليب السياح وبعض منقبى ودارسى الاثار من الأجانب ، بعض الأناشيد والأقوال الأرشادية والنصحية والوعظ على أنها حوار ثم دراما . . الخ فأناشيد الزراعة وشكوى الفلاح الفصيح والعمل مثل : نشيد النيل الذى ترجمه أرمان :-

رب الأسماك . . وهو الذى يجعل الطيور تطير نحو الجنوب أنه هو الذى يصنع الشعير ويخلق القمح ، وبذلك تتمكن المعابد من اقامة احتفالاتها .

(*) ومثل مناجاة اخناتون لاله أتون :-

أنت تطلع ببهاء فى أفق السماء .
يا أتون الحى (يا) بداية الحياة .
عندما تبزغ فى الأفق الشرقى تملأ .
البلاد بجمالك . .
أنت جميل ، عظيم ، متلالئ ، وعال فوق كل بلد .

(*) ومثل بعض النصائح والتى يرددها الناصحون :-

إذا كنت شخصاً فقيراً تعمل تابعاً لأحد
الرجال المعروفين الذين يشملهم رضاء الأله
فلا تحاول معرفة شيء عن ماضيه
عندما كان مغموراً ، لا تجعل قلبك يتعالى عليه .
بسبب ما تعرفه عنه فى ماضى أيامه احترمه بنسبه .
ما صار إليه لأن الثروة لا تأتى من تلقاء ذاتها . .
والله هو الذى يخلق الشهرة .

(*) كل هذا وغيرها من أدب العامة فى ذاك الوقت يبتعد عن المنظور الدرامى ، لأن تواجدها كمؤلفات كانت لوظيفة مباشرة تنحصر فيها خلقت من أجلها ولتتناقلها الناس شفاهة أو تسجيلاً على الجدران وأوراق البردى أو الصحف وغيرها لتوضع فى المقابر . وعلى نفس الطريقة والبساطة فى التعبير والمباشرة فى الهدف نجد الشعبيين المعاصرين يرددون المواويل فى مديح الحبيب رسول الله صلى الله عليه وسلم :-

يا قلب أمدح حبيب القلوب
احمد رسول الله زين الملاح

ياقلب دا مدحه شفا للسقيم
ومادحه يعطى العفو والاصلاح

يا قلب اجعل مديح النبى
كنزك وذخرك تنال الفلاح

بنى رب العباد شرفه
فأجعل صلاته كشيك مع رسمالك

بنى السطيحة قام وابرى السقام
فصلى عليه يا قلب يذيدك اقبالك

(*) وفى موال آخر يقول شاعر الربابه :-

يا قلب ابدى للنصيحة وقول
مالك خلاص مع خاينين السبيل

يا جيف تعبنا مع خبيث الربا
صناع فى سبيل الله خيار السبيل

(*) ويستمر القول وعزف الربابة ويقول الشاعر :-

يا قلب لا تتبع تبع كان عندك
تتعب ولوراسك تساوى راسه



جان بول سارتر

يا قلب دا الجيد ولو اتوينضام
يلقى الأدب والمعرفة ميراثه

واللى شبع يا قلب بعد الجوع
دا تلتقيه يتكبر على أجناسه
يا قلب كم أنهيك وكم تخلفنى
يا قلب طاوعنى وانظر حولك

ياقلب قاسيت . .

رابعاً : اذن . . هل يمكن أن يقال أن الموروثات الشعبية تشكل فى بعض الأعمال المسرحية وسطا موضوعياً موظفاً بشكل درامى ؟ يبدو لى أن تلك الموروثات وأصحابها من المؤدين الشعبيين قد فرضوا أنفسهم على الحياة الثقافية فى فترات زمنية محددة وفى مذاهب فنية معينة أيضاً ، حتى أصبح مع الوقت هناك معياران ثقافيان ، معيار يتجسد فى الصورة التقليدية المصورة لتخيليات الشعبيين وهى تدور فى فلك المحاور التى سبق وأن أشرنا إليها كالأساطير والحذر والخرافات والأزجال ومادة الطقس العقائدى . وهو معيار ثابت الرؤية بطيء التغيير غير قابل لفكرة التطور حفاظاً على مقوماته الشعبية .

يقول الشاعر :-

قلت يا ح س ن
س ل ح م ودال

أن عقل ح زن
والهوا بى ج ودال

والجفى ش ياون
ما أرتضى بوح ودال

فأعطف وأرق لمن
فى هواك زاد يوالشجن

ما كفاك قلبى نهى
وفؤادى حدتهن

ويقول الدراويش فى الغزل :-

قلت كفك يا قمر لو عطا
قال ومثلك كم كئيب لو قد عطيت

قلت صدرك والتهود يسبو عطا
قال وحسنى من الهوى قد عطيت

قلت ساقك والقدم زانه الخطأ
قال ومن رد فى عباد قد خطيت

قلت جارح للحر كفه جرح

قال ومنه دى الكثيب صار فى اشتتال

قلت هجرك قد سقى قلبى جرح
قال وريقى سكرى منعش وعال

والمعيار الثانى يعتمد على توظيف بعض الأفكار التى تتضمنها الموروثات الشعبية ، والتى يحصلون عليها عادة من المؤدين لها والتى يتوارثونها فأوزوريس وايزيس — جلجامش — برج بامل — الأساطير اليونانية والهندية والفارسية — الزير سالم — بنى هلال — الشاهتمه — عنترة — حى بنى يقظان — سيف بن ذى يزن — شفيقة ومتولى — يس وبهية — أدهم الشرقاوى — الأميره ذى الهمة — حكايات العصور الوسطى فى أوربا إلى جانب حكايات الف ليلة وليلة .

ولعلنا بعبارة أخرى نستطيع أن نؤكد على أن هذه الموروثات أخذت طريقها فى كل من هذه المواطن بالشكل الآتى :-

دينى : مصر — أسطورة وعقيدة وموال وحكايات وأشكال أخرى أدائية .

دينوى : اليونان — أسطورة ومسرح وأشكال أدائية أخرى .

دينى : العراق — أسطورة وعقيدة وحكايات وأشكال أدائية .

دينى : الهند — اسطورة وأشكال أدائية كالعرائس وخيال الظل .

وتطبيقاً لذلك فاننا نرى فى اليونان ما يثبت هذا الاتجاه الدرامى فى المحاور التالية :-

(أ) النص الدرامى :-
مع كل من :
١ - اسخيلوس (الفرس — الضارعات — سبعة فى طيبه — بروميثيوس المكبل — الثلاثية : أ - أجاممنون — ب - حاملات القرابين جـ - الصافحات) .
٢ - سوفوكليس (أ - أوديب ملكا . ب - انيتجونا . جـ - الكترا) .
٣ - يوربيدز (أ - اندروماك ب - الباخوسيات جـ - افيجينيا فى أوليس د - أيون هـ - المتضرعات و - الكتراس — ميديا . . . الخ) .

(ب) المكان :-
البناء المسرحى الخاص . .

سوفكليس



(جـ) الملابس والاقنعة . . . الخ .

ومن الأمثلة الموظفة فى عمل درامى والتى يعلن عنها قائد الجوقة فى مسرحية الضفادع لأرستوفانيس هذا المقطع والذى يقول فيه :-

يجدر باكوراس اثينة
أن تفنى للدولة فينا
يا ذا الحكمة والبركات
لتقيها شر الزلات
قل للدولة ، قل للحكام :
أن يتساوى كل مواطن
أن يلغى القانون الظالم
حتى يأوى كل آمن
من تبعوا فرينخوس الضال
رأس الفتنة والأهول
ضلوا معه فى الأوحال
ادع لهم بالعفو الشامل
تعرف سبب السخط الشامل
نستأصل أسباب الفتنة
نعفى الدولة شر المحنة .
. . . .
لست أقول فعلتم عيباً
بالحكمة انقذتم شعباً
لكن ردوا للأصرار
حق الجر على الأوطان
وأعفوا أن الحقد صغار
فابن أثينا ليس يهان
تضرع للقادة أن يعفوا .

ويمكن بعد ذلك النظر إلى المعيارين على أنهما اتجاهين منفصلين فى وسيلة الابداع والتعبير وأيضاً فى الشكل الفنى الذى عبر عنها — فالأراجوز وصندوق الدنيا ما هما إلا محاكاة للعمل المسرحى والسينمائى ولكن باستخدامات بسيطة وبحكايات نقول عنها شعبية مثل (الحرمة اللى أكلت دراع جوزها) أو السير التى تلقى اثناء عرض الصور المتابعة فى صندوق الدنيا من أبى زيد الهلالى سلامة وغيرها . يقول جون ديوى : ظل الطراز ان (المعياران) منفصلين ، ولم يشعر الناس بحاجة للتوفيق بينهما ولذا احتفظوا فى أغلب الأحوال بكل نوع من نوعى الانتاج العقلى هذين ، منفصلين عن الآخر لأنهما صارا ملكاً لطبقتين اجتماعيتين منفصلتين الواحدة عن الأخرى . (تجديد فى الفلسفة — أمين مرسى قنديل) . وبهذا المنطق نستطيع حل مشكلة التناقض الظاهر بان نوصف الدراما «بالشعبية» . ذلك لأن عدم الخلط بين الدراما كفن من المعيار الثانى — والأشكال الادائية والتعبيرية للموروثات الشعبية من المعيار الأول ، يؤدى بلا شك نحو خصوصية كل منهما فى تتابع علمى واضح ، تبرز معه دور الباحث الفولكلور فى تحديد موقعه من المعيارين .

وبعد انى لا أقصد بهذا العرض أن أفرض منهجاً فولكلورياً معيناً أو نظرية فنية بعينها ولكن أرى إلى ضرورة فلسفة الفولكلور أو بالأصح بفلسفة العينة وطريقة اختيارها حيث لا يتصور المرء أن يرى باحثاً يحاول أن يبرز الأشكال الدرامية فى ألف ليلة وليلة أو الصورة الدرامية فى عنتره بن شداد الذى يقول :-

أنا الغضبان مبيد الاقران — وحامى الحريم والصبيان ، ويلكم هل بلغ من قدركم أن تسبوا الحريم والنسوان فى حين نرى شمشون الجبار يقول فى نهاية المسرحية على لسان الشاعر ملتون :-

ليس هناك مكان للنواح والعويل
ولا خمش الخدود أو العجز والخزى
ولا المذمة أو الملامة — وإنما كل شىء جميل
وعلى ما يرام ◆

هوامش

(١) يقول هيرودوت (أن هوميروس وهزيود (٧٧٧/٨٤٦ ق م) هما اللذان وضعا دولاب الأله وسموها بأنسابها وحددوا مراتبها وأتعابها وجعلوا شخصياتها وأنواعها وأقسامها تتوافق مع أسمائها) (R. B. Appleton: The elements of Greek Philosophy. London 1927)

(٢) ترجمة زكى سوس ١٩٦٥ ٧

التراث الشعبى فى مسرح أبى خليل القبانى

د . نجوى عانوس

استمد أبو خليل القبانى مسرحياته من التراث الشعبى ؛ فيرى الأستاذ زكى طليمات أن الجديد فى مسرح القبانى هو اقتباس مواضيعه من حكايات الف ليلة وليلة ومن حوادث التاريخ العربى ، مع ابتداع بعض الحوادث التى تساعد على إظهار الموضوع وتمهد له وتحسن خاتمته ، بينما لم يأت بجديد من حيث القالب إذ يصب فى قالب المسرحية الغربية كما أنتهت إليه فى أواسط القرن الماضى(١)

وقد دفع اعتماد القبانى على الحكايات والسير أحد الباحثين إلى القول بأن القبانى « هو صورة متطورة للقاص الشعبى ، متخذاً المسرح أداته فى القص »(٢) ويتضح من أعتماد القبانى على التراث الشعبى فى معظم مسرحياته وعلى التراث التاريخى فى بعضها الآخر التزامه بالوظيفة الأخلاقية ؛ إذ يرى وكتاب عصره أن وظيفة المسرح هى الحث على مكارم الأخلاق ، ويتضح ذلك فى تصويره لمسرحية « هارون الرشيد مع أنس الجليس » :

مراسح أحرزت تمثيل من سلفوا
وعظاً وجاءت لنا عنهم كمرآة
تمثل اليوم لى أحوال من سبقوا
من طيبات لهم أو من اساءات
عسى يكون لنا فيمن مضى عبر
تجدى ونعلم منها عبرة الآتى
عسى يكون كراماً إذ يشخصنا
من بعدنا أو فياطول الفصيحات
فالحر إن مات أحيته فضائله
الوغد إن عاش مقرون بأموات
هذا هو القصد من تمثيل من غبروا
والسير لا اللهو والزهو والاعجاب بالذات(٣)

وقد أعتمد فى هذه المسرحية « وهارون الرشيد . . . . » على التراث الشعبى ومن هنا نجده يخلط بين مفهوم التراث الشعبى ومفهوم التراث التاريخى ، ويعد الحكايات والسير الشعبية من قبيل الأحداث التاريخية التى حدثت فعلاً فى الماضى ، فكلاهما يقوم بالوظيفة الأخلاقية .



كانت حكايات ألف ليلة وليلة أحد المصادر الهامة التى أعتمد عليها القبانى فى كتابه مسرحياته ؛ فأخذ حودات مسرحية « هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب » من حكاية التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنه ، من الليلة الثانية والخمسين إلى الليلة الستين ، كما أستمد مسرحية « هارون الرشيد مع أنس الجليس » من الليلة الخامسة والأربعين إلى الليلة الحادية والخمسين ، كما أستوحى موضوعاً شائعاً فى الليالى فى مسرحيتين « الأمير محمود بخل شاه العجم » « وعفيفة » .

وإذا نظرنا إلى الجهد الذى بذله القبانى فى مسرحة الحكاية ، وجدناه يحتفظ بسياق الأحداث ولا يغير فيها إلا قليلاً ، وفى حدود المتطلبات المسرحية مضيفاً إليها الحانة وأغانيه العربية ، ولذلك سنلخص حكاية (الوزير التى فيها ذكر أنيس الجليس « لنعرف مدى التزام القبانى بالحكاية :

كان يتولى حكم البصرة ملك يسمى (ابن سليمان الزينى) وكان له وزيران أحدهما يدعى (الفضل بن خاقان) الذى كان حسن السمعة محبوباً من الرعية يتمتع بخلق كريم ومنزلة عالية عند الملك . والثانى هو (المعين بن ساوى) سيء السمعة ذو نفس خبيثة مكروهاً من الناس ، حاسداً للفضل مكانته عند ابن سليمان ، وذات يوم أمر الملك وزيره (الفضل) أن يشترى له قينة مليحة الوجه والخصال وطلب منه أن لا يتوقف عن دفع ثمنها حتى ولو بلغ عشرة

آلاف دينار ؛ فصدع الوزير للأمر وأشترى القينة ـ وأسمها « أنيس الجليس » من دلال أعجمى فقير ، رفض الدلال فى بداية الأمر تقاضى ثمن « أنيس الجليس » عندما علم أنها ستكون قينة الملك ، وحاول أن يهدى إياها إليه فرفض الوزير الفضل وأعطاه ثمنها ، وقد نصحه الدلال أن لا يرسلها إلى الملك حتى تستريح من عناء السفر وتسترد عافيتها ونضارتها ، فأخذها الفضل إلى بيته استجابة إلى هذه النصيحة ، وهناك وقعت فى حب ابنه (على نور الدين) الذى لم يكن يعلم أنها قينة وطلب من أبيه أن يزفها إليه بعد وساطة أمه « نعيم » التى اقترحت على زوجها « الفضل » أن يشترى للملك جارية أخرى من مالها الخاص .

وقد أعتمد فى هذه المسرحية « هارون الرشيد . . » على التراث الشعبى ومن هنا نجده يخلط بين مفهوم التراث الشعبى ومفهوم التراث التاريخى ، ويعد من قبيل الأحداث التاريخية التى حدثت فعلاً فى الماضى الحكايات الشعبية والسير فكلاهما يقوم بالوظيفة الأخلاقية .

ينسى الملك هذا الأمر ، ولم يجرؤ المعين إبلاغه بما حدث ، وذلك لمكانة الفضل عند الملك ابن سليمان الزينى ، وتمضى السنون ويموت الفضل ويبدد ابنه « على نور الدين » ثروة أبيه الطائلة .

ولما رأت أنيس الجليس ما حل بسيدها أشفقت عليه ، ومن ثم الحت عليه أن يبيعها برغم ما يربطهما من صبابة وغرام ؛ فخرج بها « على نور الدين إلى السوق حيث وجد « المعين بن ساوى » الذى عرض عليه مبلغ أربعة آلاف دينار بعد أن عرفها ولكن الدلال يحذر « علياً » ويبلغه بأنه لو باعها إلى الوزير لن يقبض ثمنها ؛ فاحتال للتخلص من هذا المأزق وفر وقينته إلى بغداد وذهبا إلى بستان بقصر الخليفة يقوم على حراسته البستانى الشيخ « إبراهيم » الذى قام بإكرامهما وادخلهما قصر الخليفة ، وحينما رأى الخليفة الأنوار مضيئة فى قصره أمر وزيره « جعفر البرامكى » باستطلاع الأمر وتخفى « الرشيد » فى زى صياد سمك حتى يدخل عليهما ويعلم أمرهما فوجد الشيخ « إبراهيم » فى حالة سكر ، وأعجب « بأنيس » وغنائها ، وعندما عرف حكايتهما كتب « الرشيد » « كتاباً » إلى ملك البصرة (ابن سليمان الزينى » يطلب منه فيه أن يخلع نفسه ويعين « علياً » بدلاً عنه ، فأخذ « على نور الدين » الكتاب وانطلق إلى البصرة وسلمه إلى ملكها « الزينى » ، الذى كاد أن ينفذ الأمر لولا أن تدخل « المعين » وطلب منه أن يستطلع الأمر من « جعفر » وأشار عليه أن يزج « علياً » فى السجن ، وقام المعين بتزوير كتاب « على لسان » « جعفر » يكذب فيه حصوله على كتاب من الخليفة ، ولذلك أخرجه الملك من السجن وأمر بقتله لولا وصول الوزير جعفر الذى أوضح الأمر وأمر بقتل (المعين) على يد (مسرور » السياف وعاش « على » و « أنيس » فى قصر بغداد(٤) .

حذف القبانى الكثير من التفصيلات والحوادث الجزئية الطويلة التى لا تلائم عمله المسرحى مثل قصة شراء الفضل للجارية « أنيس الجليس » من الأعجمى الفقير ورحلة « على » إلى بغداد وكيفية تحايل الرشيد لحضور المجلس فى (قصر العرجة) كما جعل المعين يتحرك وفق طبيعته الشريرة فلم يجرؤ فى الحكاية اخبار الملك بما حدث بشأن « أنيس الجليس » بينما يخبره فى مسرحية القبانى ، كما حذف القبانى موت « الفضل » وجعله يهرب مع ابنه والجارية إلى بغداد خوفاً من أنتقام الملك منه ، وأبقى عليه حياً بوصفه شخصية خيرة فى مقابل شخصية المعين الشريرة(*)

لم يستطع القبانى استغلال بعض المواقف التى أتيحت له لخلق صراع درامى ، مثال



ذلك يتزوج « على » من الجارية « رغم الأخطار التى ستحيط بوالده دون أن يشعر بصراع نفسى بين الحب والواجب نحو والده(٦) .

فبينما لم يعلم « على » بأن « أنيس الجليس » هى قينة الملك فى الحكاية الشعبية إلا بعد أن رآها وأحبها وطلب الزواج منها وهنا يفكر أبوه فى ذبحه ، وكذلك لم يشعر بهذا الصراع وهكذا نجد أن القبانى التزم إلى حد كبير بالحكاية وانحصر جهده فى التمهيد للأغانى والموشحات ، كما نلاحظ أيضاً عنايته باظهار مشهد السجن (سجن أنيس الجليس والفضل وعلى) أما مسرحية « هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب » فقد استمدها من الليلة الثانية والخمسين إلى الليلة الستين .

ولا نجد ضرورة لسرد حوادث المسرحية ؛ فهى مطابقة إلى حد كبير لما ورد فى الأصل الشعبى ، ولكن لابد أن نشير إلى ما قام به القبانى فى سبيل مسرحة القصة ولنلخص الحكاية أولاً :

تبدأ الحكاية بموت التاجر « أيوب » وتولية أبنه « غانم » أمر تجارته ، وعثور « غانم » فى أثناء دفنه لأحد التجار فى إحدى المقابر على صندوق بداخله « قوت القلوب » ثم نعلم بأخبار « قوت القلوب » و « الملكة » « زبيدة » حيث أمرت الملكة ثلاثة من العبيد بزج « قوت » داخل الصندوق ودفنها فى مقبرة للتخلص منها إذ كانت الملكة « زبيدة » تشعر بالغيرة من حب « الرشيد » ل « قوت القلوب » وترغب فى التخلص منها تمهيداً لزواجها من الرشيد ، وتفكر الساحرة العجوز فى حيلة لا قناع « الرشيد » بموت « قوت القلوب » عند عودته من سفره ، فتأتى بتمثال خشبى على هيئة « قوت القلوب » وتدفنه فى المقبرة وتأمر الجوارى بالبكاء والندب حزناً على « قوت القلوب » فيظن الخليفة بموتها وبعد ها يعلم الخليفة حقيقة الأمر ، ويعلم بحب « قوت » ل « غانم بن أيوب » يأمر بحبسهما وقتلهما كما توضح لنا الحكاية إعراض « غانم » وتمنع « قوت القلوب » وحرصهما على عدم خيانة الخليفة ، وعندما يعلم الخليفة بحقيقة أمرهما وطهارة « قوت القلوب يأمر بزواجها من « غانم » كما يعثر « غانم » على احفة « فتنة » ويتزوجها الخليفة(٧)

حذف القبانى إعراض « غانم » وتمنع « قوت القلوب » وحرصهما على عدم خيانة الخليفة ، كما حذف الكثير من الحوادث الجزئية .

استوحى القبانى مسرحية « الأمير محمود نجل شاه العجم » من حكايات الف ليلة وليلة إذ تزخر الليالى بحكاية العاشق لفتاة دون إن يراها ، وقيامه بالمغامرات للعثور على هذه الفتاة ؛ فالأمير « محمود » يحب صورة لفتاة لا يعرفها إلى أن يعثر على صاحبة الصورة فى « الهند » وهى « زهر الرياض » فيجدها مصابة بمس من الجنون ؛ فهى مرصودة لشيطان ، ويستعين الأمير « محمود » بالسحر لشفائها ، وينقذها من المرض ويتزوجها[٨] .

لا تختلف هذه المسرحية عن غيرها من مسرحيات القبانى من حيث مجافاتها للواقع والمعقول ، فى تطور الحوادث وانسانية الشخصيات ، وقد كان القبانى يسخر الحوادث والشخصيات لتقديم أغانيه وموشحاته ، وقد اضعف بذلك العمل المسرحى ، واظهر لنا الشخصيات دمى هزيلة تتحرك فى أطار الحكايات الشعبية دون وعى أو تفكير وأدى ذلك إلى عجزه عن تقديم تنسيق فنى سليم من حيث اعداد الحوادث وسردها وربطها بالشخصيات فى مشاهد متآلفة متطورة .

كما استوحى مسرحية « عفيفة » من الليالى ؛ فتصور المسرحية إخلاص عفيفة لزوجها « على » ، وعندما يذهب الزوج لحرب « بنى ربيع » ينوب عنه فى الحكم الأمير « سليم » ويجعله الملك أميناً على زوجته ورئيساً للموظفين فيخون سليم « عليا » ويغازل زوجته التى ترفض وتتمنع فيسجنها سليم ويوجه إليها تهمة خيانة « على » إلى أن ينتصر « على » فى حربه ويعلم بحقيقة الأمر ويأمر بقتل « سليم »[٩] .

تأثر القبانى أيضاً بالسير الشعبية ويتضح ذلك فى مسرحية « عنتر بن شداد » حيث استمدها من سيرة « عنترة » .

مؤثرات شعبية فى رسم الشخصية .

« مما لا شك فيه ، أن الأدب الشعبى لا يحفل فيما يتعلق برسم الشخصية ، إلا بتصوير شخصيات مسطحة ، لا معالم لها ولا أعماق ، شخصيات لا تعدو أن



تكون نماذج أو انماطاً بشرية جامدة ، لا أثر فيها للفردية أو الذاتية ولا تطور فيها ولا نمو ، وذلك لأن العناية فى هذا الأدب إنما تنصب على الأحداث والمغامرات التى تحتل القسم الأعظم من هذا الأدب أما الشخصيات فلا تنال قدراً يذكر من هذه العناية ، وبالتالى لا يعود القارىء يعرف عنها ، إلا القدر الذى تشارك به فى تلك الأحداث والمغامرات .

والمعروف أن نظرة الأدب الشعبى إلى الشخصية ليست إلا نظرة مثالية ، والنظرة المثالية إلى الشخصية إنما تؤدى بالضرورة إلى الاقتصار على تقديم جانب واحد من جوانب الشخصية الانسانية ، وهى لذلك إما خيرة بصورة مطلقة أو شريرة بصورة مطلقة ، بيضاء أو سوداء فاحمة ، ملائكية أو شيطانية .

ويأتى تقديم الشخصية فى الأدب الشعبى بالأسلوب التقريرى ؛ فالشخصية تقدم من البداية بمجموعة من الصفات والأحكام العامة التى تشمل طبيعتها المادية والنفسية ؛ فالرجل إذا كان خيراً فهو شجاع ، صادق أمين ، وفى .. الخ والمرأة الخيرة الجميلة فاتنة ، وفيه ، مخلصة .. الخ والرجل الشرير دنىء ، حقير ، انتهازى ، ماكر والمرأة الشريرة مخادعة ، كاذبة ، خائنة .. الخ . وهذه الأحكام العامة من طبيعتها أن تفقد الشخصيات الخيرة طابعها الانسانى وتجعل صورتها باهتة وملائكية وجامدة ، كما أنها تفقد الشخصيات الشريرة طابعها البشرى أيضاً وتحيلها إلى صورة شيطانية ، تفقد ملامحها الانسانية[١٠] .

وقد انتقلت هذه السمات والخصائص فى تصوير الشخصية إلى مسرح أبى خليل القبانى فشخصيات مسرحياته شخصيات نمطية ، مصبوبة إما فى قالب خير مطلق ، وإما فى قالب شر مطلق مثال ذلك تقف شخصية الوزير الفضل بن خاقان وهى شخصية خيرة فى مقابل الشخصية الشريرة شخصية الوزير معين ابن ساوىء ويصف الملك هارون الرشيد الفضل فى بداية مسرحية « هارون الرشيد مع أنس الجليس » بقوله « ان الفضل ياابن ساوى لكل نبل وحداقة حاوى وماله نظير بالأمانة ولا شبيه بالصدق والصيانة »[١١] . كما يمهد الملك للعداء بين الوزيرين قائلاً : « مدحى لابن خاقان ياعمين لا يلمح بأن يوجد بك مايشين ، بل أنت أمين وهو أمين ، وكل منكما ركنا الأمين . . الخ[١٢] .

أما أنس الجليس قينة الملك ومحبوبة « على بن الفضل بن خاقان فهى فتاة جميلة ، مخلصة ، عاقلة .

أما على بن الفضل فهو أيضاً شخصية نمطية فهو المحب الذى يستخدم الحيل المختلفة ويقوم بالمغامرات الغريبة فى سبيل الزواج من محبوبته فهو أحياناً يشتكى الغرام وأحياناً أخرى يظهر بمظهر المجنون ، وطوراً آخر يتراجع من الشجون وهكذا حتى يتزوج من « أنس الجليس » .

أما عن شخصية الفقيه المعمم تلك الشخصية التى عرفها تراثنا الشعبى فقد مزجها أبو خليل القبانى بشخصية « المهرج » إذ يعمل الشيخ إبراهيم مهرجاً فى بلاط هاورن الرشيد فى مسرحية « هارون الرشيد مع أنس الجليس » وقد عرف بلاط هارون الرشيد ما يسمى بمضحك الملك إذ يقول د. محمد مصطفى هدارة :

« ونجد فى قصر الرشيد لأول مرة ابن أبى مريم المدنى (وكان مضحكاً له محداثاً فكيهاً) أى أنه وجد فى ذلك العصر ما يعبر عنه بمضحك الملك وهو منصب كان موجوداً فيما يبدو وعند ملوك الفرس الأقدمين »[١٣] . وقد عرف العصر

العباسى الظرف والظرفاء ، فالظرف يكون « فى صباحة الوجه ، ورشاقة القد ، ونظافة الجسم والثوب وبلاغة اللسان » وخفة الحركة وقوة الذهن وملاحة الفكاهة والمزاج . . »[١٤] .

يعرفنا الشيخ إبراهيم بنفسه فى المسرحية فيقول : انا رب الصبابة والطرف والخلاعة والظرف والرواية ، واحفظ عجائب الأخبار وغرائب الأثمار ، واحاسن الاوزان ومحاسن الألحان ، ولى بمعظم الفنون إلمام بل أنا المقتدى بها والإمام »[١٥] كما يقول :

« انا الشيخ ابراهيم صاحب الفرائد والتنظيم ، . . يلزم ان أحفظ ارباب الألحان واصنع من المأكول الوان . . . الخ »[١٦] .

استمد القبانى هذه الشخصية من التراث الشعبى ومن الواقع التاريخى (العصر العباسى) ، فهو يعمل بستانياً ، ويعمل أيضاً فقيهاً ، ثم نجده تارة أخرى مهرجاً للملك .

كما صور الفقيه المعمم والشحاذ صوراً هزلية فى تهالكهما على الطعام متخذاً من ذلك مادة كوميدية مضحكة على نحو ما جاء فى مسرحية « محمود بخل شاه العجم » إذ ظن الفقهاء والشحاذون الحمام الذى أقامه ملك الهند للغرباء مكانا يقدم فيه الطعام عرف تراثنا الشعبى السخرية من شخصية الفقية المعمم فهى شخصية تشيع وتتكرر فى عروض الأراجوز إذ يثقل الفقية على لأراجوز بطلبانه وبلسانه الفصيح فيتحمله الأراجوز بعض الوقت ثم تكون الثورة عليه ، وقد نقل القبانى هذه الشخصية من الأراجوز وصورها بصورة ساخرة فهو أكول ، كسول ، غبى ، يتحدث الفصحى ويجيد القاء الالغاز يقول متحدثا عن الطعام :

شيخ : صحن الكباب إلى القلوب شفاء
الجميع : شفاء
ولكل داء فى الجسوم دواء
الجميع : دواء
يارب شبعنا القطائف عندما
الجميع : عندما
تبنى عليه قبضة بيضاء (الجميع بيضاء)
ياصدر بصحة كم برزت أحارب
الجميع ابرز ابزر
والقطر طابت للنفوس مشارب
الجميع اشرب اشرب
ما من أرز واللحوم تصاحب (الجميع به به)
إلا وبالتحقيق ها انا جاذب (الجميع أجذب أجذب) .

كما تأثر القبانى فى رسمه لشخصية الشحاذين بالمقامات إذ أورد فى المسرحية نفسها ما يشبه مواقف الكدية فى المقامات فيقول الشحاذون « خروف محشى طب به يطيب قلبى . عن كل شىء صحب بوصلة اقنع . يادر اخى واقطع وادفع إلى المبلع . إلى الأرز هيا ، ولا تكن بطيا . واشرب مهلبيا لأنها تنفع ياصاحبى ما ابدع بياضها الا لمع واسعى بها فى الحارة بالدست والمغارة وحاذر من البسارة لأنها اشنع من ذهنه الأقرع حقا لها فاصغ ، واجعل ختام الأكل من طيبات النقل ، وإن تخف من ثقل فاستعمل النعناع لأنه ينفع البطن إذا قرقع وادخل إلى الحمام بالطبل والأنغام»[١٨] .

وهذا الحديث أقرب إلى المقامة الساسانية لبديع الزمان الهمذانى حيث يلتقى عيسى بن هشام بأبى الفتح الاسكندر على رأس كتيبة من آل ساسان فيخاطبه مكتداً على النحو التالى :

اريد منك رغيفا
يعلو خوانا نظيفا
أريد ملحا جريشا



اريد بقلا قطيفا
أريد لحما غريضا
أريد خلا ثقيفا
اريد جديا رضيعا
اريد سخلاً خروفا
أريد ماء بثلج
يغشى اناء ظريفاً[١٩] .

وجعل القبانى شيخاً للشحاذين وهو فى ذلك يشبة أبا الفتح الاسكندرى الذى جعله البديع زعيما لآل ساسان .

كما استمد شخصية العجوز الماكرة من حكايات ألف ليلة وليلة فهى فى « هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب » تجيد حبك الحيل والمؤامرات لصالح سيدتها « زبيدة » ، إذا استطاعت ابعاد قوت القلوب عن الخليفة الذى كان يهيم بها حتى لا تغار منها سيدتها « زبيدة » وذلك بأن قامت بتخدير قوت وابعدتها عن القصر وصنعت لها قبرا فى القصر ودفنت فيه شخصاً من الخشب حتى توهم الخليفة بموتها وفعلاً نجحت حيلتها واستطاعت ايهام الخليفة واقناعة بموت محبوبته « قوت »[٢٠] .

كما تحفل مسرحياته بشخصيات نقلها من حكايات الف ليلة وليلة مثل شخصية مسرور السياف والحارس مسعود وشخصيات الندماء والجوارى والخدم والعبيد تلك الشخصيات التى طالما نجدها فى قصور الخلفاء فى حكايات الليالى .

مؤثرات شعبية فى الحوار .

« من المعروف أن الأدب الشعبى كان يتخذ من النثر اداته الرئيسية فى التعبير ، إلا أن كثيرا ما يتوسل بالشعر ، فنلاحظ تتابع النثر والشعر فى البابات والسير الشعبية وقد تأثر القبانى بطريقة الافتتاح فى البابات الظلية وهى طريقة يتناوب فيها النثر المسجوع والشعر ، ويرحب فى مسرحياته بالجمهور من خلال النثر المسجوع والشعر ، فيفتتح القبانى مثلا مسرحية « هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب » بشكوى الدهر وإظهار الشوق متأثراً ببابة « المقيم والضائع اليتيم » فيقول على لسان غانم :

يارب جسمى لطول الخوف قد عدما
ولى فؤاد بما القاه قد ندما

أمسيت بين رموسى لا أرى أحدا
فاشتد خوفى وصبرى اليوم قد عدما
أنا الملوم بما فرطت وأسفى
ليس المخاطر محددها ولو سلما(٢١) .

الأغانى والألحان :

بدأ مسرحنا العربى بـداية غنـائية ، إذا احتفت المسرحيات الأولى احتفـاء كبيرا بـالغناء والموسيقى ، فبدأ يعقـوب صنوع مسرحـه بغنـائية « راستـور وشيـخ البلد والقواص » وكتب القبانى المسرحية الغنائية إذ « تعلم أصول الموسيقى العربة والغنـاء العـربى ، وعـرف أصـول ــ التخت ــ واسعفه قريحته الشعرية التقليدية على قول الشعر وتذون الشعر العربى واختيار النماذج الجيدة بل اختيار ما يناسب منها لمسرحياته الغنـائيـة »(٢٢) ومن أهم سمـات مسـرح القبانى إدخان الرقص الايقاعى والجماعى (السماح فى بعض المشاهد المسرحية كما أدخل الأغانى الجماعيـة والفـرديـة(٢٣) استخدم الأغانى فى التمهيـد الأحـداث أو لتوضيح حياة الترف فى عهد الخلفاء وفى عهدها هـارون الـرشيد بصفـة خـاصـة أو لتصوير حال الحب والصبابة أو فى نهاية المسرحية لمدح الخديـوى ارضاء لـه ، كما استخدمها لمجرد التحلية وإرضـاء لذوق الجمهور المصرى الـذى اعتاد السمـاع إلى المطربين والمغنين كما جـاء بكثير من الموشحات .

استخدم الأغانى فى التمهيد للأحـداث فيمهـد ابن سليمان فى مسـرحيـة هـارون الـرشيـد مـع أنس الجليس إلى رغبتـه فى الحصول على جارية بعد موت جاريته « ورد الجنان » فيقول :

ابن سليمان :

ألذ الأمانى فى الزمان المراتب
وقد نلت من مولاى ما أنا طالب
فياحبذا ذا المجد لولا ذهابه
وياحبذا الأشراق لولا الغياهب
وياحبذا الاقبال لولا انقلابه
وياحبذا الراحات لولا المتاعب
زمان قصاراه الزمان وأهله
على نهجه والله باق مراقب
لقد فزت ياورد الجنان براحة
بقربك والاسعاد زاه وثاقب
وما كنت أدرى قبل بينك ما الأسى
فغالتك منى السالبات الثوالب(٢٤) .

ويمتدح الخديوى فى نهاية مسرحية « هارون الرشيد مع أنس الجليس » يقول :

سلام خديوى
يؤيد الله لنا
خديوينا الباهى والسنا

نصر عزيز جاءنا
بعدله وفضله
لنا التهانى
البشر فى جبينه
والخير فى يمينه
كالليث فى عرينه
يرعى حقوق شبله
فى كل آن
فاحفظه يارب السما
معززاً ومكرماً
فلا يزال معظماً
فى ملكه وعدله(٢٥)
طول الزمان

كما كـان القبـانى يخلط الفـصحى باللهجات العامية مستمداً إياها من الواقع اللغوى وحجته فى ذلك ان تحظى بقبول شتى الطبعات ويدافع اسكندر صقيل أحد معاصرى القبانى عن هذا الاتجاه فيقول « أننا لم نراع القواعد النحوية فى أغلب المواقف حيث أن الأدوار لا تنـال تمـام الاستحسـان عند الجمهور إلا إذا كـانت طبيعية ، ولذلك نرجو غض النظر عن هذا التقصير المقصود » وأغلب الظن ان القبانى استعـان باللهجـات التزامـا منه بـالتـراث الشعبى ثم التزاما بالواقعية اللغوية .

عندما استمد القبانى مسرحيـاتـه من التراث الشعبى كان يرمى إلى أن يقيم بين المسرحية الناشئة الدخيلة وبين ألوان التراث الشعبى القديمة والأصيلة وشائج قربى ولو فى الحبكة والأسلوب .

وبهذا أكون قد تعرضت للروافد الشعبية فى مسرح القبانى متمثله فى حكايات ألف ليلة وليلة وبـابـات خيـال الظل والسـير الشعبيـة ، كما أشرت إلى تأثره بالمقـامـة العربية والشعر العربى ◆

الهوامش

(١) انظر الأستاذ زكى طليمـات : كيف دخل التمثيل بلاد الشرق ، السنة الأولى ، ١٠ فبـرايـر ١٩٤٦ ، ص ٤ .

(٢) د. عـلى الـراعى : المسـرح فى الـوطن العـربى ، عالم المعرفة (الكـويت) ينايـر ١٩٨٠ ، ص ٥٥ .

(٣) محمد كمال الدين رواد المسرح المصرى ، المكتبة الثقافة ، العدد ٢٥٢ ، الهيئة المصرية ص ٥١

(٤) انظر الف ليل وليلة ، حكاية الـوزير التى فيها ذكر انيس الجليس فى الليلة الخامسة والأربعين إلى الليلة الحـادية والخمسين ، المكتبة الثقـافية ط ٢ ، ١٩٨١ ، بيروت ، ص ٢٠٠ إلى ٢٣١ .

(٥) انظر الشيخ أحمد أبو خليل القبانى هـارون الرشيد مع أنيس الجليس ، المسرح العربى ، اختيار وتقديم د. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة بيروت جـ ٢ ، ق ٣٧ : ٨٥

(٦) انظر عدنان عيد عثمان : جهود أحمد أبو خليل القبانى المسرحية ، رسالة ماجستير مخطوطة فى مكتبة كلية الأداب ، جامعة عين شمس قسم اللغة العربية ، ١٩٨٣ ، ص ١٢٠ .

(٧) انظر ألف ليلة وليلة : حكاية التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنه ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، ط ٢ ١٩٨١ ، ص ٢٣١ : ٢٥٦

(٨) انظر الشيخ أحمد أبو خليل القبانى : الأمير محمود نجل شاه العجم ، ص ٨٨ : ١٢٧ .

(٩) انـظر الشيـخ أحمـد أبـو خليـل القبـانى : عفيفة ،

(١٠) د. فـائق مصـطفى أحمـد : أثـر التـراث الشعبى فى الأدب المسـرحى النثرى فى مصـر ، دار الرشيد ، العراق ١٩٨٠ ، ص ٣٤٩ ، ٣٥٠ .

(١١) الشيخ أحمد أبـو خليل القبـانى : هارون الرشيد مع أنيس الجليس ، ص ٣٨ .

(١٢) نفسه ، ص ٣٨ .

(١٣) د. نجـوى عانـوس : المهـرج فى مسـرح محمود تيمور ، القاهرة ــ العـدد ٧٨ ، ١٥ ديسمبر ١٩٨٧ ، ص ٧١ .

(١٤) نفسه ، ص ٧١ .

(١٥) أحمد أبو خليل القبانى : هارون الرشيد مع أنيس الجليس ، ص ٥٥

(١٦) نفسه ، ص ٥٥ .

(١٧) أحمد أبوخليل القبانى الأمير محمود نجل شاه العجم ص ١١٢

(١٨) نفسه ، ص ١١٣ .

(١٩) ابـو الفضـل بـديـع الـزمـان الهمـذانى : مقامات ، شرح العلامة الفاضل الشيخ محمد عبده المصـرى ، المقامة السـاسـانية ، بيـروت ، المطبعة الكاثوليكية ١٨٩ ، ص ٨٩ ، ٩ .

(٢٠) الشيخ أحمد أبو خليل القبانى : هارون الرشيد مع الأمير غـانم بن أيوب وقـوت القلوب ، ص ٨ ، ٩ .

(٢١) الشيـخ أحمد أبـو خليل القبـانى : هارون الرشيد والأمير غانم ، ص ٣ .

(٢٢) د. مـدحت الجيار : البحث عن النص ، دار النديم ، ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص ٨٦

(٢٣) انظر الأستاذ زكى طليمات : نفسه .

(٢٤) الشيـخ أحمد أبـو خليل القبـانى : هارون الرشيد ــ ، ص ٢٧

(٢٥) نفسه ، ص ٨٤ .

(٢٦) محمد كمال الدين : نفسه ، ص ٤٠ .

القاهرة

دراسة

الرؤية الفكرية فى مأساة الحلاج بين الصوفية والثورة

سعيد العليمى

فى مسرحيته الشعرية يعيد الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور ، صلب الحلاج من جديد ، وهو إذ يستحضر هذا الذى عمد بالدم من أوائل القرن الرابع الهجرى ، فإنما يفعل ذلك ، لا يروى لنا حدثا تاريخيا فاجعا ، وإنما يعيد إحياء هذا الصوفى البارز الذى أتحف بالكشف واليقين ، وواجه الموت بنفس التردد الذى واجه به الحياة ، ليبث من خلاله همومه ومشاكله الفكرية المعاصرة ، والتى تكاد أن تكون لدى شاعرنا أمراً يتعلق بمصيره الشخص ، رغم أنه ألزم فى رؤيته بالوقائع والأحداث التاريخية كما جرت فى عصر الحلاج . هو إذن يستلهم تراثنا العربى ــ الإسلامى فى واحدة من أحرج فتراته ، حيث حفلت بتناقضات إجتماعية وفكرية عميقة ، ليبدى من خلاله آراءه ومواقفه فى قضايا معاصرة حافلة بالتعقيد ، وهى قضايا غنية متجددة ، وربما لا تعرف نطاقا مكانيا أو زمانيا ، لأنها تطرح فى جوهرها موقف المثقف من واقعه الإجتماعى ، ومدى وحدود إلتزامه بهذا الواقع .

لقد ولى إذن ــ أو هكذا بدا ــ عند شاعرنا زمان نفخ الأراجيل التى تثير السأم ؛ المضيعة بدخانها الكثيف ، وأدبرت المواقف العدمية من زمن الحق الضائع حيث لا يعرف المقتول من قتله ، وإنقضى موقف اللا مبالاة والهروب والحديث من خارج الزمن ، وبات ضرورياً إتخاذ موقف بديل عن نزعة قدرية عقيمة ، إزاء عالم كئيب سوداوى يتجسد فى غابة يفترس فيها « الإنسان الكلب الإنسان الثعلب » ، وحيث تطحن رقبة كل إنسان تحت ضروس إنسان آخر فى ملحمة ضارية من تطاحن الجميع ضد الجميع ، وتتنفس هذا العالم الخانق بهواء ثقيل راكد ، مترنما بأغنيات الملك الحزينة فى نهار من زمان لا جديد فيه .

وهذا العالم الغابة يحتاج إلى معنى يضفى عليه الصدق والعدل والجمال .
أذن لابد من موقف ! .

وعالم الصوفية ليس عالما غريبا على شاعرنا ، فقد كان مولعا به ومثار إهتمامه منذ « الشيخ محيى الدين » فى مجموعته الأولى حتى « بشر الحافى » فى مذكراته فى المجموعة الثالثة . ولكن هذا العالم الصوفى يتغير عبر رحلة صلاح عبد الصبور ، من خلال معنى جديد يضفيه عليه ، فإذا كان قبلا تحليقا على أجنحة الوجد الصوفى ، حافلا برموز ومقامات باطنية من الكشف والوجد والأحوال . . لحمته الرضا وسداه البعد عما يؤثر فى الذات ، فلم تكن هذه الرموز لتجد صدى إلا فى ذاتها ، لأن مجال تحققها يتعين فى خلاص روحى فردى يحلق فوق أوزار العالم محتفلا فى نرجسية بطهره ونقائه الشخصى . . وهو فى النهاية كهف خلاص زائف ووهمى .

لكن بعد ذلك وبهذا المعنى لا يمكن أن نعتبر عالم الحلاج الصوفى الذى يمور بالصراع العنيف من أجل أن تكون « الكلمة » للناس هو عالم « بشر الحافى » ــ توقعة الذات فى صدفة ملقاة بجانب أحد الأفلاك السماوية تتأمل رجس العالم . هذا رغم أن عالم الحلاج الصوفى مازال يتعثر تحت وطأة الحبل السرى الذى يربطه بهذا العالم القديم . حتى أننا نرى « الشبلى » الصوفى ، شريك الحلاج فى الطريق ، وهو تطور لبشر الحافى ، لكن بعد أن ظهر نقيضه الساعى لأن تكون الكلمة للناس ، ومازال يتردد فى أن يحمل الكلمة فعلا . وقبل أن نسترسل فى تقييم هذاالعمل الشعرى ، لابد من وقفة مع هذه النزعة الصوفية ، ودلالاتها الفكرية والروحية كما ظهرت فى نهاية القرن الثانى الهجرى .

* * *

لقد كان القرنان الثالث والرابع الهجريين بمظاهر شتى من الصراع الإجتماعى والقومى والدينى ، بل ويمكن أن نسمى القرن الثالث بقرن الثورات الإجتماعية . فقد جرت فيه ثلاث حركات كبرى ؛ حركة البابكية ، وإنتفاضة الزنج ، وثورة القرامطة وقد غطت جميعا القرن من أوله لآخره . وكان لهذه الحركات نظرياتها وأفكارها ودعاتها . وقد إرتدت قناعا دينياً بحكم أن النسق الذهنى المسيطر تمثل فى سيادة الفكر الدينى . . ومن ثم عبرت الفئات والطبقات الإجتماعية عن طموحاتها وأحلامها وأوهامها من خلال هذ الفكر الدينى ــ وهو اللغة الوحيدة المفهومة فى هذا العصر ــ الذى إختفت وراءه مصالح دنيوية فى الغالب .

والنزعة الصوفية من ثم ليست ظاهرة فردية تنتمى لعالم روحى منفصل عن العالم الواقعى ، وإنما ظاهرة إجتماعية مثلت رداً على المظالم الحياتية فى هذه العصور . وتكيفت وفقا لطبيعة الأوضاع والعلاقات الإجتماعية فى حقبة تاريخية معينة .

وقد وردت أخبار الحلاج فى عديد من المصادر التاريخية ، عند الطبرى وابن الأثير وابن الجوزى وابن النديم . . ويقول الأخير عنه فى « الفهرست » ، وهى الصورة الشائعة عنه لدى المؤرخين . . . « هو الحسين بن منصور . . . ، وكان جاهلا مقداما مدهوراً جسوراً على السلاطين مرتكبا للعظائم يروم إنقلاب الدول ويدعى عند أصحابه الألوهية ، ويقول بالحلول ويظهر مذاهب الشيعة للملوك ، ومذاهب الصوفية للعامة . وفى تضاعيف ذلك يدعى أن الألوهية قد حلت فيه ، وأنه هو هو ، وقد قيل أنه ينتمى إلى إحدى الفرق الشعية التى دعت إلى الرضا من آل محمد » . وما يعنينا هنا من صورة الحلاج التاريخية هو إرتباطه بقبيلة كانت حليفا سياسيا للفتنة الزيدية التى أثارها الزنج ، وهذا الإرتباط كان مصدره الأفكار التى أشيعت عنه بأنه نزاع إلى الثورة ومتآمر شيعى ــ على ما يقول ماسينيون فى مقاله « المنحنى الشخصى لحياة الحلاج » .

كما يمكن أن نلاحظ أن الحلاج قد إختار الرحيل إلى مكة فى الوقت الذى قضى فيه على ثورة الزنج بزعامة على بن محمد ــ وكأنه صدى لثورة مهزومة لا ميلاد ثورة ــ وذلك بعد أن أصابه اليأس فيما يبدو من أشكال الإنتفاض العنيف ، فعاد يدعو إلى الفناء والتلاشى فى الذات الإلهية . . مختاراً أسلوباً سلمياً للدعوة إلى التغيير ، حتى نبذ حزقة الصوفية ليهب ذاته لأبناء الدنيا ، وداعيا لتأليه الإنسان بتبنيه لنظرية الإتحاد .

ومأساة الحلاج ليست فى إستشهاده أو فى عجزه عن إتخاذ قرار بالهرب من السجن ، وإنما مأساته فى عجزه الفادح عن تحويل الكلمة إلى فعل ، أى الصراع بين القضية الضرورية تاريخيا وبين الإستحالة العملية لتحقيقها ــ وعلى صليب هذا الصراع يتمزق الحلاج حتى قبل أن يصلب فعلا عبر شكوكه .

* الكلمة وصراع التصوف النائى عن الحياة

وتبدأ مسرحية مأساة الحلاج بذروتها ، فها هو الحلاج مصلوبا على جذع شجرة لا على صليب تقليدى حيث يتعانق الموت مع الحياة . وعنوان هذا القسم من المسرحية هو « الكلمة » ويمر بعض المتسكعين ، تاجر ، وفلاح ، وواعظ ، وفى بلادة متناهية يديرون حواراً فيما بينهم عن هذه الشيخ المصلوب ، فالتاجر يريد أن يعرف قصته حتى يحكيها لزوجته فى المساء حين يعود ، والفلاح فضولى لطبعه ، أما الواعظ فيريد تعميق التقوى فى قلوب الخلق فنراه يبحث عن موعظة وعبرة يلقيها فى خطبة الجمعة ، حتى وإن أتت بطريق المصادفة . إن هذا المشهد يصدم مشاعرنا وهو أول ما نراه ، لا لأن الحلاج يموت مصلوبا ، وإنما لأنه يموت غريبا ، غريبا حتى عن من يفترض أنه قتل من أجلهم ، فهذا الموت يفقد معناه ويصبح موتا مجانيا ، إن نزع عنه معناه الإستشهادى ، ويصير موتا لاعزاء فيه ، حتى وإن سانده إيمان بالإتحاد والحلول . وتدخل مجموعة من الناس ، فتسألهم المجموعة الأولى عن الشيخ المصلوب فيقولون انه أحد الفقراء . . . ونحن القتلة ، رغم أنهم فقراء وهم ما بين قراد وحداد وحجام وخادم فى حمام وبيطار . وليس بينهم جلاد ! .

لقد قتلوه . . ليس بأيديهم . لكن بالكلمات ، كيف ؟

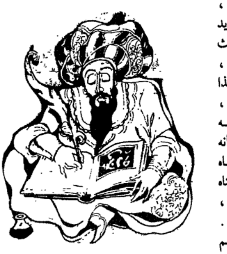
أعطوا كلامنا ديناراً من ذهب قانى
براقا لم تلمسه كف من قبل
قالوا : صيحوا زنديق . . كافر
صحنا . . زنديق . . كافر . .

وهكذا بثلاثين قطعة من الفضة وبوعى زائف بيع الحلاج فى طرقات بغداد ، بدعم جوقة الإنشاد الجماعى للعصر العباسى .

وتخرج المجموعة التى تمثل الفقراء ، ليدخل رفاق طريق المحبة من الصوفيين ليعلنوا أنهم القتلة . . أحبوه فقتلوه . . وأيضا بالكلمات .

أحببنا كلماته أكثر مما أحببناه
فتركناه يموت كى تبقى الكلمات .

وإذا كان الفقراء المزيف وعيهم قد أغراهم رنين الدنانير الملوثة بالدم ، وخفقت قلوبهم لأمانى أعدائهم ، فإن الصوفيين الذين تواطئوا على قتله بالكلمات لم يكونوا ليستأنفوا طريقه ــ فهناك تجاور صامت لتناقضاتهم إن جاز القول ــ الذى يربط بين نوعين من الكشف ؛ الكشف الصوفى بمواجده وتهويماته فى سماء الروح الخالص ، والكشف الواقعى لنوعية العلاقات الإجتماعية المعاشه . فما يعنيهم أنهم : ــ



كنا نلقاه بظهر السوق عطاشا فيروينا من ماء الكلمات
جوعى فيطاعمنا من أثمار الحكمة
وينادمنا بكؤوس الشوق إلى العرش النورانى

لقد أرادوا أن تصب الكلمات فى نهر من الوجد الراكد ، لا بشرى تنبض بوقع خطى الحياة ، وهم على أى حال لم يخرجوا للناس نابذين خرقتهم الصوفية كما فعل الحلاج ، وكأنهم داعون إلى رفض العالم الواقعى بإصرار ، يؤدى إلى عدم فهمه أو النظر إليه أو حتى العلم به .

فالشعور والإحساس والتعرف والتصبر قد تكون أدوات إدراك أشواق الأعراس النورانية ، لكنها عاجزة عن إدراك أشواق إنسان العالم الأرضى . وهذا الموقف تتردد أصداؤه عند الشبلى ، وهو المتسق تماما مع أفكاره بعكس رفاق الطريق من الصوفية ، فيحاول أن يثنى الحلاج عن التواصل مع لناس ، وحتى إستشهاده يرى فيه درة من الجمال المحرم ، الذى ينبغى إخفاؤه ليبقى موضعا للتأمل الذاتى عند الصفوة . وحين تقول المجموعة ذاتها أنها ستحمل كلماته إلى شق محاريث الفلاحين ، وتخبئها بين بضاعات التجار . . فكأننا إزاء طريقين لا يلتقيان ، فأى كلمات للحلاج يبقونها ؛ الإتحاد والحلول ، أم سعيه لإضفاء العدل والجمال على العالم الحقيقى للناس . . لأن الطريقين يمثلان نوعين من الإدانة للواقع ، أحدهما إدانة عاجزة والآخر إدانة فاعلة بمعنى

ما . . . بمعنى ما فقط ، لأن حدوده تبقى الكلمات .

وعبر القسم الأول من المسرحية تتصارع الكلمة مع التصوف النائى عن الحياة ، الذى يغطى فى الواقع الأغلال الحقيقة بزهور وهمية .

والمعرفة عند الحلاج ليست ترفاً ونعمة لصاحبها ، بل هى نار بروميثيوسية .

لِمَ يختار الرحمن شخوصا من خلقه ؟
ليفرق فيهم أقباسا من نوره
هذا ليكونوا ميزان الكون المعتل

وإعتلال الكون نابع مما فيه من شر ، وشر الكون كما يقول الحلاج للشبلى فقر الفقراء وجوع الجوعى ، والمسجونون المصفودون تسوقهم الشرطة .

ويدعو الحلاج إلى التشبه بصفات الله (رغم أنه لا يتشبه به) .

الله قوى يا أبناء الله
كونوا مثله
الله فعول يا أبناء الله
كونوا مثله .

أما الشبلى فهو ممثل الخلاص الروحى الفردى ، والإدانة السلبية ويمثل إمتدادا للصوفى « بشر الحافى » فى مجموعة صلاح عبد الصبور الثالثة .

فيكفى الكلمة أن تتردد فى دهاليز الروح الداخلية ، حيث التحديق للشمس ، والنظر للنور الباطن ، وتنمو فى ركود مستنقعات هذه الدهاليز ، أشجار وثمار وشموس خضراء وأقمار . . لا شك أنها جميعا عقيمة وباهتة .

وتعمى عينا الشبلى عن الواقع وقد سلمتها هذه النزعة الروحية ، فحين يسأله الحلاج من ذا صنع الفقر ، وصنع القيود ، والسياط ، والإستعباد ، فيجيب ؛ من صنع الداء والموت والعلة . . . وكأن الداء والموت والعلة مثل القيود والسياط والعبودية ، آفات طبيعية ، وشرور كونية ، وقوانين طبيعية لا إجتماعية ، لا دخل لإرادة الإنسان فيها . وهنا نرى الشبلى وكأنه يبرر باسم عالمه الداخلى المزيف والوهمى كل شرور الواقع التى تنبع من وضع إجتماعى ، ولا صلة لها من قريب أو بعيد بتلك الأدواء الخالدة الأزلية . ومادامت تلك شرور كونية فلابد أن نكون جبريين وأن نقبل فى رضى — وهو أحد مقامات الصوفية بالمناسبة — كل ما تأتى به ، دون تململ ، ودون إحتجاج ، فالدنيا عند الشبلى فى خير مادام فى خير ! .

وقد كان الاحتجاج والإذعان عنصرين متناقضين دائما حتى فى تاريخ التصوف ذاته . وهنا يتواجه الحلاج والشبلى وكأنهما ممثلى هذين التيارين اللذين تصارعا فى الفكر الإسلامى تحت إسمى القدرية القائلون بالإختيار) والجبرية . بل إننا يمكن أن نقول أن جانبى التصوف قد تصارعا داخل الحلاج ذاته ، وقد عبر عن شكوكه حين كان الشبلى يحدثه عن الشرور الكونية وضرورة أن يكون الخلاص فرديا .

ياشبلى
دعنى أتأمل فيما قلت الآن
ها أنت تزلزلنى فى دارى
والسوق يزلزلنى أن أترك دارى
كلماتك تجذبنى يمنه
وعيونى تجذبنى يسره .

وسوف تكون هذه الشكوك التى لا تعبر عن عمق الإيمان إحدى فروع الشجرة التى يصلب عليها الحلاج .

وتمتد الأذرع الأخطبوطية لروح الشبلى لتلتف على عنقى التاجر والواعظ ، فالأول يعتبر الكون قد قام على العدوان ، ولا يبقى سوى الإحتيال عليه ، والثانى يقرن الضراعة إلى رب العرش بالحكمة غير البليغة فى كل أنظمة الإستبداد الشرقى .

والعاقل من يحرز فى كلماته
لا يعرض بالسوء
لنظام أو شخص أو وضع أو قانون
أو قاض
أو دال أو محتسب أو حاكم .

ويبدو الحلاج باحثا عن الشهادة كنية مبيتة ، وهو يشيط بدمه ويحرض الأغيار على قتله فإذا غسلت هامته بالدماء فقد توضأ وضوء الأنبياء — على حد قوله — إنه يريد أن يضمن حياة كلماته ويبرئها من عقم الألفاظ فيرويها دما . من الحتمى أن تحتاج الكلمات إلى دم حتى تحيا أم يكفيها أن تحيا بين الناس بكل ما تحمل الحياة من معنى ومن دلالة .

والمأساة تفترض تناقضا لا يقبل الحل من الناحية الموضوعية . والحلاج إذ يعرف وقع كلماته التى يتحدد أثرها بمعزل عنه ، يدرك أيضا أن من ضمن آثارها أنها قد تودى به ، بل إنه يقطع بذلك . فالمصير الذى يلاقيه هنا ، منطقى لا يفاجئنا ، كما أنه لا يفجعنا ، ومن ثم لا نحس بعناصر المأساة بمعناها التقليدى ، فالحلاج يصرخ فى المساجد والأسواق بأنه « الحق » ، ويعلن : إعلموا أن الله تعالى قد أباح لكم دمى فاقتلونى . . وعلى دين الصليب يكون موتى .

كأن من يقتلنى محقق مشيئتى
ومنفذ إرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فان
أسطورة وفكرة

إن القسم الأول من المسرحية ؛ « الكلمة » يبدو كلوحة مستطيلة مسطحة



خالية من أى حدث ينمو من الأدنى إلى الأعلى عبر صراع ، ولأن المسرحية ذات طابع فكرى فهى تطمس ملامح الشخصيات وكأنها أفكار قد فقدت الحياة ، وليس من الصعب أن نجد معادلا فكريا لكل شخصية ، حتى أننا نرى الشرطة وقد تمثلت وعياً فلسفياً عميقا ، فهم يعرفون مسائل علم الكلام وقضايا الفلسفة ، فيناظرون الحلاج ويستدرجونه مقدمين وثيقة إتهامة « الأيديولوجى » فأحدهما يتحدث عن « المعطلة » والآخر عن « الحلول » .

ويبوح الحلاج بالسر : « لقد أحببت من أنصف ، فأعطانى كما أعطيت » وهكذا أخذ من زهوه إلى حتفه . من أجل حديث الحب أم من أجل حديث القحط ، هذا ما لا يدريه الحلاج ذاته ! فهو يضع قدما فى ضباب السحب وقدما فى الأرض ، ويتعثر تارة فى الأوهام وتارة فى أحلام الحياة .

إن الحلاج يضرب بجذوره فى أعمال صلاح عبد الصبور السابقة . لقد تخلقت عناصره قبلا ، وإكتملت فى مسرحيته هذه . وخاصة فى ديوانه الثالث « أقول لكم » . وفى قصيدته « القديس » نرى العظام الدقيقة للصوفى المقبل وهى تتخلق . كما نرى أيضا ذلك المعنى الذى يمنحه صلاح عبد الصبور للكلمة فى « أقول لكم » ، فهى التى تصنع النقمة أو الفرحة ، كما أنها ملاذ وسهم ، أما علاقة الكلمة بالفعل فهى أن تقال فقط كشكل وحيد من أشكال الفعل . فالقلب إذا غمغم ، والحلق إذا همهم ، والريح إذ نقلت : « فقد فعلت ، فقد فعلت » وفق ما يقول شاعرنا فى قصيدته الكلمات . وهذا المعنى للكلمة هو ما سيدور حوله الصراع فى القسم الثانى ؛ المعنون : الموت فى مسرحية مأساة الحلاج ، حيث لم يتطور مفهوم شاعرنا لها من خلال رحلته من أقول لكم حتى المأساة الراهن .

* الكلمة والفعل . . سيف النقد . ونقد السيف .

فى القسم الثانى : الموت ، يدخل الحلاج « دار الهجرة » ، أى السجن ، وهناك يلتقى بأحد السجناء الثائرين من محرضى العامة ، ويدور بينهما حوار يمثل إمتداداً لتناقضات الحلاج الداخلية ، فالكلمة التى يعنيها ليست أكثر من إدانة العصر من خلال شهادة تقدمها نفس ذات حساسية مرهفة ، وفى أفضل الأحوال ، قد يأتى من يقتنع بها ، وهو على أى حال لا ينتمى للعامة الغوغاء ، إنما لولاة الأمر ، المتصارعين على السلطة . وإذا يتعذب الحلاج صامداً صابراً صامتا إزاء البلاء الذى يقع عليه ، فإنما يصر على ممارسة إغترابه ، فهو بلاء من الله ، ومحنة يختبر بها ، لأنه أفضى بسر الأسرار ، لأن « المسك إنسكب بقلب الحلاج وذاع » ، ولا تفلح كل الالآم الأرضية فى أن تجذبة حقا إلى مجالها ، إلا عبر هذا الشكل الصوفى المتنكر . وحين يتحدث الحلاج مع السجين الثائر عن أحلامه جنين الواقع ، فإنها تبدو شاحبة باهتة ، وزائدة ملحقة بعالمه الوجدانى ، ويواصل تركيزه على الكلمة ، ويرفض الثائر ذلك المنطق الطوباوى ، فهو قد عانى وخبر مرارة الحياة وآلامها ، ويعرف أن الكلمة إن لم يساندها فعل فلا قيمة لها ، كما أنها لا تخيف أحداً ، ولا تغير شيئاً ، وهو ليس مجرد نفس غضبى كما يتوهم الحلاج ، فهو يعرف هدفه تماما ، إنه يريد تغييرا جذريا ، وهو أمر لا يتحقق إلا بإستئصال الشر المشخص والمتعين ، وهو يملك أيضا معياراً للقيم يرشده فيميز الشر من غيره . أما الحلاج فيتخبط ، فهو لا يعى حتى ما يتعلق بما سجن من أجله ويتساءل فى بؤس من مزقته الحيرة .

من فينا الشرير . . ومن فينا الخير ؟
• من فينا يستأصله سيفك ، أو يعفيه ويستبقيه ؟

وإذ يعرف الثائر ضرورة حمل السيف من أجل الناس ، وهو التتمه الضرورية والمنطقية لسيف الكلمة ، يبدو متسقا تماما مع أفكاره التى تمثل نوراً يرشد سيفه . ويصل تناقض الحلاج إلى ذروته حتى يبلغ حد العجز ، فلم يعد يدرى المظلومين من الظلمة ، حتى أنواع الظلم تختلط ليفقد الظلم الإجتماعى معناه :

أو لم يظلم أحد المظلومين
جاراً أو زوجاً أو طفلا أو جارية أو عبدا ؟

ويريد الحلاج فى قمة إنهياره وحيرته « السيف المبصر » المميز ، وكأن السيف يبصر بذاته ، دون نور ، دون فكر يتسم بالإتساق يرشده .



وفى الواقع فإننا نحس بالرثاء للحلاج. أكثر مما نحس بالتعاطف معه ، فقد قتلته تناقضاته ، فهو لا يعرف ما يريد ، هل يرفع صوته أن يرفع سيفه ؟ ويتوهم أن خياره كامن هنا ، ولكن المسألة هى أى « صوت » يرفعه أى ما هى نوعية الأفكار التى يطرحها . إن « القديس » والطفل السماوى قد وهب نفسه فداء لخطايا البشر ، وحين أصبح عند آخر معبر يربط الحياة بالموت ، راح يتساءل عن معنى كل الأشياء ، وكأن حياته قد ضاعت سدى . فإذا كانت محكمة الفقراء تريد أن تنزع عن حياته معناها ، فهوفى الواقع ينزع قبلها هذا المعنى بريبته وشكوكه وتردده وضعفه القاتل وحين يدعى إلى الهرب من السجن ، والقيام بعمل خلاق حى مع العامة ، فهو يستنكف فى أباء سقراطى ، ويمعن فى الإغراق داخل همومه الذاتية . وهكذا لف الحلاج المشنقة بنفسه حول عنقة ، ولم يقتله أحد بأكثر مما قتله عجزه . وقد أهدر بذلك كل معنى يمكن أن يستقى من حياته ، أو أن يصبح مصدر إلهام . وإذا تواطأ الجميع على قتله بالكلمات ، العامة ، والصوفية ، ورفيق طريقه « الشبلى » ، فقد كان يمكن قتله بالصمت أيضا ، فالصمت موقف . والثائر وجماعة من العامة هم الوحيدون الذين يحاولون التداخل الفعلى لإنقاذه ، ورغم فشلهم ، فإننا نرى فى ذلك قيمة ومعنى ، أكثر مما نرى فى تلك التهويمات الروحية ، والحلاج تتكشف أحلامه عن

تلهفه لحاكم عادل ، كإمتداد طبيعى لتلك المراهنة الخائبة على خلافات « الإخوة الأعداء » ، فالعدل يأتى به أفراد ملهمون متفردون ، يهبون من أعلى ، فلا حاجة إذن لأى تغيير جذرى يستأصل الشر على ما يقول الثائر ، فيكفى أن يكون هذا العادل بديلاً لذلك المستبد وتستقيم الأحوال ، وما أغنانا عن حل يأتى من خارج الإطار القائم ، مادمنا نستطيع إيجاد حل من داخله ، يغنى العامة عن الفعل ، ويحيا الجميع فى ملكوت العصر الألفى السعيد .

لقد أبرز الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور الحلاج أكثر مما أبرز الثائر ، وهو أمر يعبر عن إختيار ذى دلالة لشاعر عظيم حقا وقضية خاسرة .

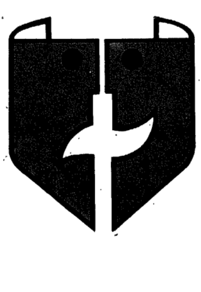
فماذا يقول صلاح عبد لصبور عن مأساة الحلاج بعيدا عن مسرحيته الشعرية ؟ فى الواقع تتطابق رؤيته الفكرية تماما مع المسرحية ، فهو يرى أن سقطة الحلاج كامنة فى أنه باح بعلاقته الحميمة بالله ، باتحاده ، وحلوله ، فأباح لله وللأغيار دمه . وهو يعتقد أن ذلك كله ليس إلا « بناء أو شكل » فما هى القضية إذن ؟ يقول صلاح :

« أما القضية التى تطرحها فقد كانت قضية خلاص الشخص . فقد كنت أعانى حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصرنا . وكانت الأسئلة تزدحم فى خاطرى إزدحاما مضطرباً ، وكنت أسأل نفسى السؤال الذى سأله الحلاج لنفسه : ماذا أفعل ؟ وهنا ألغت المسرحية دور الفنان فى المجتمع ، وكانت إجابة الحلاج هى أن يتكلم . . ويموت . . ويضيف : كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة ، وحيرتهم بين السيف والكلمة ، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى بإطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم ، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم » .

ويبقى بعد ذلك أن نقول هل وفق صلاح عبد الصبور فى إختيار الحلاج معبراً عن موقف المثقفين وقت صدور المسرحية فى الستينات ؟ .

لقد كان التاريخ دائما مصدر إستلهام للأدباء والشعراء والفنانين ، وعمل صلاح لا يستهدف به التعريف بأحد الشخصيات الصوفية التاريخية ، ولا تقديم فترة عاصفة حفلت بالتناقضات ، وإنما كان التاريخ وشخصياته بمثابة إطار لطرح مشاكل معاصرة ، وأداة لإبراز قيم خاصة ذات دلالات متميزة ، وإن وضع هذه المسرحية الشعرية فى إطارها العصرى يمكننا من فهمها على نحو أفضل . إنها فى الواقع تعكس تناقضات الواقع المصرى فى الفترة التى ظهرت فيها .

فقد كانت هناك سلطة قومية سائدة ، وهذه السلطة التى حققت إنجازات هامة من ناحية ، إختارت أن تصفى الحياة السياسية من ناحية أخرى ، فأضعفت القوى الوحيدة التى كانت قادرة على حماية هذه الإنجازات حين جاء أوان الإعتداء عليها . لقد كان وجود سلطة تحقق من أعلى وبطريقتها ولمصلحتها أيضا كل « الأمال » نيابة عن الجميع وباسم الجميع ، طريقا ونهجاً يؤدى بذاته إلى كتم أى صوت معارض ، وقد عانى المثقفون كثيرا آنذاك ؛ أولا ليفهموا طبيعة ما هو قائم ، ويذهلوا بالشعارات التى تعلن عن نفسها وتناقض الواقع . كانت رأسمالية الدولة قد ولدت دون وعى المثقفين بها ، فبعضهم وقف بمعزل عن المهمات التاريخية الفعلية التى أناطها بها مجرى الأحداث ، والبعض الآخر . صفق وهلل واندمج بالموكب الجديد بعد أن كان قد ذاق ويلات الإبعاد ، وانتهى به الأمر إلى الذوبان ، وخلت الساحة إلا من شيع صغيرة يتبلور وعيها عبر تحسس الطرق الشائكة . لقد عجز الكثيرون حقا عن فهم ما يجرى ، وكان الحلاج بمأساته هو الصدى



المشوه لواقع مشوه . الفرد الأوحد يمسك مقاليد الأمور ، وبطانه واسعة تسلب الناس باسم أسمى القيم . والناس مسرحون ومبعدون بفعل الوعى الزائف من جانب .

وإستنادا إلى إنجازات قومية حقيقية من جانب آخر . وتحول ذلك الكائن الجمعى إلى صورة لا ملامح لها ، وهنا بدت أزمة المثقفين غير الذائبين بعزلتهم عن الناس ، وعزلة الناس عنهم . وكانت « الكلمة » التى تقتطع من العمر سنوات لا تثير أكثر من التعاطف الشخصى لا أكثر . لقد راهن كثير من المثقفين على هذا الجناح أو ذاك ، وإنقضى وقت طويل قبل أن يتبدد هذا الوهم . (هل تبدد ؟!) .

والآن لابد أن تكون الكلمة فعلا ، والعدالة من صنع الناس ، لقد سقط الماضى وضحاياه هم من يدافعون عن إنجازاته ، بينما أصيب أنبياؤه وحكماؤه بالردة . لقد عرف الخير من الشر ودور الكلمة ووظيفة السيف ، وبقى على الحلاج أن يدرك المرحلة الراهنة فيتخلى عن تلك الوصفات البالية لخلاص الإنسانية ، وأن يعرف التقى الصوفى وسائل نيل الحرية ، أن يتخلص من الماضى ــ الحاضر بأوهامة غير الناضجة . لقد عكست مأساة الحلاج واقع الستينات لكنها لم تعكس ذلك التطور والنمو الحتمى للثائر الذى مثل نقيض الحلاج حتى وإن كان آنذاك يخطو خطوات الميلاد الأولى .

وبعد . . يمكن القول أن ذلك القالب الصوفى لمأساة الحلاج قد خنق برموزه العالم الواقعى ، ولم يستطع الشاعر إلا أن يضع الجانبين متجاورين معا تجاور التناقضات الهامدة إن جاز القول . وكل النماذج الصوفية تزيف الواقع ذاته بدرجات متفاوته يمثل طرفيها الأساسيين الحلاج والشبلى ومهما يكن من أمر فليس المتصوف ، بالذات هو الراية التى يمكن باسمها المناداة بالعدل الإجتماعى ــ كما فعلت فرق دينية أخرى ــ وهنا نواجه بتناقضات حادة تتفسخ تحت وطأتها شخوص المسرحية ، وخاصة الحلاج ، وهى من ثم تبدو كشخصيات عرجاء لأنها تعتمد طريقين متباينين .

وربما لو كان العمر قد امتد بشاعرنا لتوصل إلى معنى الكلمة ــ الفعل والحمل فى يده ذلك السيف المبصر ◆

دراسة

سيميولوجيا المسرح (١)

باتريس بافيز (٢)
ترجمة : أحمد عبد الفتاح

مازال السؤال البلاغى حول امكانية قيام « سيميولوجيا المسرح » يواجه معارضة شديدة ويثير جدلاً بين مختلف المذاهب النقدية . . فهجمات التضليل والإنتهاكات الصارخة للحدود اللغوية بما صاحبها من محاولات تلفيق خفى لمناهج اعتمدت على اللغة . ورغم نجاح هذه المناهج فى أن تحجب الأصول اللغوية ، وتقديمها لبعض الأدوات العملية لدارسى المسرح ؛ فقد كانت فترة فوران تنظيرى تأرجح بين الرفض والقبول من جانب رجال العلم والفن .

واليوم . . ورغم الإعتراض على صيغة « سيميولوجيا الفن المسرحى » فقد تم تمهيد الطريق أمام هذه الدراسات الجديدة التى أوجدت لنفسها جذورا فى فنون خشبة المسرح .

وإذا كان البعض يعتبرها منهجاً فاشلاً ، فإن حالة الشك ــ الصحى ــ تكفى لإيجاد نموذج شامل لهذا المنهج ، مع رغبة مصاحبة للقيام بمحاولات للبحث فى موضوعات بعينها مثل [الإخراج ــ الديكور ــ التمثيل]

ولما كان علم السيميولوجيا لا يقحم نفسه فى أحكام مبهمة ، فإن تطبيقه على الفن المسرحى يتطلب منا أن ننظر بإمعان فى اتجاهات أخرى مثل[الاخراج ــ الكتابة الدرامية ــ تناول جماليات المسرح بالنقد] .

ويقدم لنا هذا المقال اجابة على خمسة اسئلة أساسية حول هذا الموضوع .

* ما العلاقة بين سيميولوجيا المسرح والدراسات المسرحية التى تشمل تاريخ المسرح ، ونظرية المسرح ، وجماليات المسرح ؟

ــ سيميولوجيا المسرح هى منهج حديث ترجع صياغته النظرية ــ تاريخيا ــ لمجموعة براغ اللغوية فى الثلاثينيات[٣] ، ومن المتوقع أن تحتل مكانها وسط الدراسات التى تتناول العرض المسرحى دونما تقليل من شأن المحاولات الأخرى ، أو جعلها عديمة القيمة بالقياس إلى الأدوات المنهجية التى تتمثل المضمون الذى يوظف المصطلح اللغوى فى علاقة مجازية مع الوسائل المسرحية لتلقى ضوءاً جديداً على العرض المسرحى . ومن ثم لا يمكن استخدام المفهوم الصارم لمعامل الدراسات اللغوية ولا أن تشترك فى اغراضها المتعلقة بالمعرفة .

إن اتجاهنا هو أن نستفسر عما إذا كانت سيميولوجيا المسرح فرعا مستقلا [مثل علم الاجتماع أو علم النبات] ، أم هى أسلوب وإتجاه نحو العرض المسرحى . وطبقاً للفرض الأخير ، فإن السيميولوجيا لا تقلد المحاولات الأخرى ، بل تتكامل معها وتتمثل نظريتها بنتائجها المعروفة .

ومن الممكن أن تنعكس الدراسات التمهيدية لمختلف البحوث المسرحية فى أساسياتها الحيوية مع إمكانية استخدام نتائج الواحدة لفهم الأخرى وعلى ذلك نستطيع أن نميز « سيميولوجيا المسرح » عن الدراسات المسرحية الأخرى فى ضوء العناصر التالية :

(١) النقد التفسيرى ونقد العرض .
Interpretative Criticism And Performance Reviewing

وهما يختاران من العرض والنص نقاطاً معينة هى [تفاصيل الحركة والملابس والمعانى التى يتضمنها النص] ليقيما معنى كلياً ، ثم يكتشفا من خلال العلاقات المختارة التوافق أو التعارض ، بمعنى أن هذه العلامات إما أن تدعم أو تدحض التفسير المقترح .

وبالطبع لا يجب أن نجرد هذا الإجراء من شرعيته بإدعاءات ذاتية أو انطباعية ، بل يجب أن ندركه وكأنه « سيميولوجيا خام » تهتم برد الفعل اللاشعورى تجاه العرض وكأنه رد الفعل هذا المتلقى الذى يحكم على ما يدركه فقط .

ولكن . . ما الذى ينقص هذا التناول لكى نعتبره سيميولوجيا ؟

ينقصنا شرح إجراءاته التحليلية ، لأن أسلوب إنتقاء العلامات الذى يتم دون التفكير فى تقطيع العرض إلى منهج إشارى ــ العلاقة بين الدال والمدلول ، والتسلسل الهرمى للعلامات ، وإمكانية إعادة ترتيب هذه العلامات ، أو تكامل العلامات فى معنى كلى ــ يتم دون فصل واضح بين « المدرك » (Sinn) أو العلاقة بين الدال والمدلول ، أو العلاقة بين العلامات نفسها ، وبين المعنى : العلاقة بين العلامة وما تشير إليه ، أو العلاقة بين العمل الفنى والواقع الذى يمثله . لذلك يجب أن نبدأ بالتفكير فى المغزى البنيوى للعمل الفنى مروراً بالملاحظات التى يكشفها العرض فى واقعنا اليومى ، دون أن نلحظ العلاقة بين هذين الكلين .

(٢) تاريخ المسرح Theatre History

يرجع فضل دراسة العوامل الخارجية التى تكشف جزئيات العمل الفنى إلى تطور علم السيميولوجيا ــ ولكنه تطور سلبى ــ ذلك أن رد الفعل المضاد لهذا النوع من الدراسات ما زال كبيرا ، بل يجعله يبدو وكأنه يعمل ضد تاريخ المسرح ، وأن

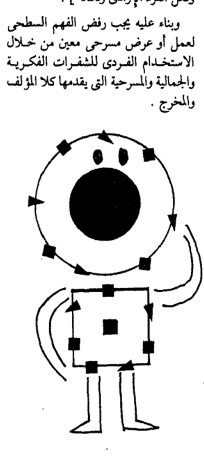
السيميولوجيا تشغل نفسها بالنتائج النهائية للعملية المسرحية وترفض الجانب البنيوى للعلامات المسرحية .

وبمجىء البنيوية قويت النزعة لصرف البحث فى اتجاه الأصول التاريخية وتطور الشكل المسرحى لكى تركز على التوظيف التزامنى لمنظومات العرض . فالحقائق الذاتية عن حياة الفنانين وعلم الاجتماع الذى ينظر للعمل الفنى على أنه مجرد انعكاس لظروف اجتماعية واقتصادية ، بالاضافة إلى التفسيرات الغامضة للحقائق التاريخية التى يقدمها ، كلها اشياء يستبعدها المنهج السيميولوجى .

وبالرغم من ذلك فإننا قد نظلم « سيميولوجيا المسرح » إذا جردناها من الصفة التاريخية ، حتى وإن كنا فى مراحل التحليل التزامنى للعرض المسرحى . فهى تكشف ميل البنيوية إلى العودة للتاريخ فى كامل صورته ، فى محاولة لتجاوز التناقض الذى أقامه « سوسير »[٤] Saussure بين « اللغة » Langue و « الكلام » Porole .

بمعنى : [استقلال الفرد فى المجتمع ، وفعل الفرد الإرادى وذكائه] .

وبناء عليه يجب رفض الفهم السطحى لعمل أو عرض مسرحى معين من خلال الاستخدام الفردى للشفرات الفكرية والجمالية والمسرحية التى يقدمها كلا المؤلف والمخرج .



فعند تحليل حوار الشخصيات مثلا نستطيع تحديد مدى تشبع هذه التكوينات بتأثيرات موقف معين أو فترة تاريخية معينة ، عن طريق استبعاد ما يسمى (إسترسال) (discourse) الشخصية فى إطار حدودها التاريخية .

ونستطيع أن نستلهم تحليل الدراسات المسرحية من البحوث الموجودة حاليا والتى تعتمد على البنية الاجتماعية والبنية اللفظية ، ويمكن أيضاً أن نقدم تفسيرا دقيقا للعرض المسرحى بالإضافة إلى تفسير العلامات المرئية فى العرض .

(٣) فى التأليف المسرحى Dramaturgy

وهو فى معناه النظرى يستفسر عن كيفية إخضاع مادة « الحدث » فى المرحلة النصية (Textual Level) والمساحة الخالية ، Stage Space وماهية الصفة الزمنية التى يتم من خلالها هذا الإخضاع .

إن السيميولوجيا عندما تدرس كلا من المضمون الفكرى والبنية الشكلية للعمل المسرحى ، والعلاقة الجدلية بين الشكل الذى يقدم على المسرح ، والمضمون الفكرى ، بالاضافة إلى ردود أفعال المشاهدين لحظة تلقى العرض ، لا تسعى للفصل بين الفن الدرامى والأفكار المتضمنة فيه ، بمعنى أنها تضع فى اعتبارها الوسائل التى ينتقل من خلالها المضامين التى ينقلها ، لأن الفن الدرامى يرتبط بالسيميولوجيا التى تهتم بتدوين الروابط والفواصل لـ (الدال الكلى) (Total Signifier) و « المدلول » (Signified) الذى يشير إليه .

ولكن الفن الدرامى أثناء سعيه يقف عند مستويات عامة ، عندما يفكر ــ بشكل مبدئى ــ فى النص وبنيته اللغوية والتصويرية ، فالسيميولوجيا تحاول القيام بعملية مقارنة لكل مراحل العرض ، وتهتم اهتماما خاصا بالنظم على خشبة المسرح ، والتى يكون منهجها السيميولوجى ذا وظيفة معكوسة ، لأنه ينطلق من علامات المسرح اعادة بنائها ، ومقارنة وإضافة وفحص التكرار فى منظومات الدلالة ، بالاضافة إلى النظام المزدوج للشكل والمضمون ، وفى النهاية يسقط الفن الدرامى أسيرا للجدل الهيجلى حول (الشكل)[٥] (Form) و (المضمون) (Content) فإذا كان (هيجل) يهتم بالعلاقة الجدلية بين (الشكل) الذى هو بمثابة تعبير عن مضمون ، و (المضمون) الذى لا يتحقق بغير شكل يوجد فيه ، فمن الصعب عمليا الوصول إلى تعريف محدد للشكل والمضمون على نحو جدلى . ولهذا السبب فإن دراسات الفن المسرحى ــ فى الحقيقة ــ تبدأ (برغم تحذير هيجل) إما من خلال « عالم رؤية » (World Vision) محدد وهو الذى يكتشف التعبير الفنى بأسلوب معين ، أو من خلال ملاحظة الأشكال التى تتحقق فيها مضامين معينة .

ومن خلال مصطلحات السيميولوجيا نستطيع أن نقول إن الفن الدرامى الذى نتناوله يفترض فيه أن يعرف الشفرة الجمالية والفكرية ، حسبما يتولد من الرسالة التى يتم تفسيرها ، وبدلا من تفسير كل شىء عن طريق المصطلحات الجاهزة ، فإن « السيميولوجيا » تهدف إلى تحديد بنية العرض الذى يتلقاه المشاهدون ، كما يوضح إلى أى مدى يحيى المعنى موضوع التوظيف فى أنفسهم ، بالإضافة إلى تنمية إدراكهم للتمييز بين الدالات والمدلولات الموجودة فى العمل الفنى .

(٤) جماليات أو شاعرية المسرح :
The aesthetics or Poetics of Theatre

وهى تهدف إلى صياغة القوانين التى تحدد شكل وتوظيف كلا من النص والعرض ، وتسعى دائما إلى تكامل الاساليب المسرحية فى وحدة أكبر : [أنواع التعبير ، والنظرية الأدبية ، والأسلوب الفنى ، والجماليات والمقولات المنطقية] وهذا الأمر يرجع العمل المسرحى إلى حالة لها خصوصيتها ويربطه بمنهج فلسفى ذى تعريف غامض غالباً . ولهذا السبب أصبحت النظريات الاستطاقية فى المسرح ذات طابع معيارى ينبثق من [تعريف قبلى] (Aproiri Definition) لجوهرة (Essence) ، وتحكم عليه فى إطار اثباته أو تحقيقه لهذا الشكل : فالشكل المسرحى مثلا هو تمركز حول الصراع (Centering Upon Conflict) ــ يتجرد من هذه الخاصية المسرح الملحمى ــ أو أنه مجموعة من الشفرات غير المنتظمة ، المختلطة أو من نوع محدد[٦] .

ولكن « السيميولوجيا » تعمل على مستوى مختلف ، لأنها تهتم بالوجه النفعى

للتوظيف الداخل للعرض دون إصدار أحكام مسبقة على تكامله ضمن نظرية استطاطيقية بعينها ، وهو أمر واضح رغم تقطيعها إلى منظومات ، وبحثها عن (وحدات دنيا) (minimal units) ، فالاهمية النسبية المعطاة للعرض أو النص . . . الخ ، هى نتائج منطقية للإختيار الاستطاطيقى وهى بذلك تخضع لاعتبارات (قبل جمالية ، Pre-aesthetic)[٧] .

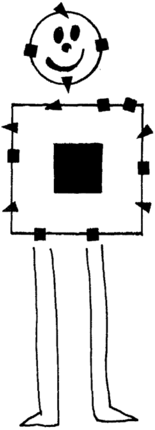
ويمكن أن نميز نظرية المسرح عن الاستطاطيقا للوصول إلى تنظير معيارى للظاهرة المسرحية ، وبذلك تسير نظرية المسرح وراء نظرية الأدب ، فنظرية المسرح تهتم بالعملية المسرحية ، بمعنى أنها تستخدم أدوات استطاطيقية محددة فى المسرح والأشكال الراسخة تاريخيا . ومع ذلك لا زلنا بعيدين عن الوصول إلى نظرية موحدة للمسرح ، بسبب المشكلات المثارة والتى تشمل وصف البنية النصية والمسرحية ، بالإضافة إلى عملية التلقى . لذلك فإن السيميولوجيا والنظرية المسرحية Theatrical Theory يوحدان ــ إن لم يكن فى المنهج ــ تناول هذه العناصر الثلاثة على الأقل .

خلاصة القول إن السيميولوجيا فى بعدها عن الدراسات المسرحية الأخرى تتكامل مع هذه الدراسات وتكملها . وهذه التبادلية المنهجية يجب أن تتيح لنا استخداماً أفضل لنتائج الأساليب القديمة ، بينما سوف تخبرنا فى ذات الوقت على قيمتها العلمية .

* حتى الآن يعطى التناول السيميولوجى للنص المكتوب أو ما يسمى « المرحلة النصية » (Textual level) ، الأولوية على إخراج النص (mise en scene of text) أو مرحلة العرض ، باعتبار أنه عنصر اللغة الأدبية هو الأهم أو [الجوهرى] بين كل العناصر المكونة للمسرح ، لدرجة أنه يقال إن النص الأدبى يتم توظيفه كعنصر ثابت أو باعتباره [البنية العميقة] -Deep Struc) (ture للعرض . فهل توافق على هذا الموقف ، أم تعتقد أن سيميولوجيا المسرح ــ الجديرة باسمها ــ يجب أن تخص نفسها لكل مكونات المسرح [وضع العملية المسرحية على مستوى متكافىء] أم أن السيميولوجيا تحول نظرها عن المرحلة النصية ، وتنظر لمرحلة العرض ؟

* لقد نشأت السيميولوجيا كرد فعل للطغيان النصى ، وعادة أن المسرح ليس إلا شكلا أدبيا ، وقد نقع فى تناقض جدلى حين نتحدث عن سيميولوجيا خاصة بالنص ، وعندما نفعل ذلك يجب أن نضع فى إعتبارنا أن النص قد عاد إلى مكانة كأحد منظومات العرض المسرحى . إذن لم يعد السؤال عما إذا كانت (السيميولوجيا النصية) Extual Semiology فى موضع مقارنة مع (سيميولوجيا العرض) Performance Semiology ، ولكن سواء أمكن تحليل النص (قبل أو بدون) العرض الذى ينطق النص من خلاله . ألسنا نفرغ أنفسنا لسيميولوجيا العرض عندما ينعكس الأمر على مسألة « نطق النص » -Texts Situa tion of Enunciation

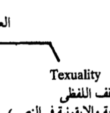
ولكى نتفادى النقاش العقيم حول دفاع كل من النص والعرض أقترح نموذجاً مستوحاً من دراسة رموز العلامات عند [بارث][٨] Barthes نموذج يعيد ترتيب العلامات وفقا لوظائفها السائدة : (أيقونية Iconic) ــ (إشارية Indexical) ــ (رمزية Symblic) وطبيعة علاقاتهم بالمرجع ، وبدلا من المقابلة المتضاربة بين النصية والأيقونية ، لابد أن نسمح بقيام علاقة جدلية بين (النص الدرامى) و(الممثل) ؛ علاقة مبنية على حقيقة أن العناصر الصوتية للعلامة اللغوية هى جزء يتكامل مع المصادر الصوتية للممثل ، لذلك لم يعد مفتاح هذه العملية هو [النص ← العرض] بل أصبح كالتالى :



العرض Performance

النصية Texuality
خلق الموقف اللفظى
(الإشارية والايقونية فى النص)
(Indexization & Iconizotion of the Text)

الأيقونة Iconicity
إحتمالات للتدرج فى البحث عن وحدات من المعانى لعملية الترميز Symbolization على خشبة المسرح .



وبذلك تصبح العلاقة المتداخلة بين (الرمز) و(الأيقونة) واضحة بمجرد تتبعها فى دائرة من التدرج [فى العرض والعناصر المرئية التى يفترض أنها غير رمزية] ، ومن خلال عملية التلقى [من النص اللغوى الذى لا يمكن فهمه إلا مرئيا فى هذه الحالة] ، وطبقا لهذا المفهوم لا يصبح

النص هو « العنصر الثابت » أو « البنية العميقة » بل يتم ابتكاره مثل الإخراج تماما . إن ما يجب أن تفسره السيميولوجيا هو التفاعل بين هذين البنائين ، فكل منهما يترتب على الآخر [ما يوجد فى النص ، وما الموقف المسرحى الذى يعبر عن ذلك] :

إن ما يسميه (بوجلياتى) (Pugliatty)[9] « موضوعية ما قبل النصية » (Pre-Textual Objectivity) [التى تسبق الصياغة اللغوية والتجسيد على خشبة المسرح] يمكن أن تستخدم كوسيط فى المقابلة الكلاسيكية ، ورغم ذلك يجب أن نوضح أولاً إلى أى مدى تصبح هذه الموضوعية ملحة ، على نحو يشترك مع الأبعاد اللغوية والمكانية ، وهذا يعنى أن تسأل مرة أخرى عن نظرية « مسرحة الكتابة الدرامية » The Theatricality of dramatic Writing والكتابة لخشبة المسرح .

وإذا كانت كل منظومات المسرح (بما فى ذلك النصية) متساوية ، فإن المسرح يجسدها جميعا ليخلق معناها ــ وهذا لا يعنى أن توجد كلها على نفس المستوى أو بنفس علاقاتها ببعضها البعض .

ولعل المنهج الوضعى فى تقطيع (الكل) إلى منظومات لا حصر لها ، يزعم ضمنا أن هذه الأجزاء توظف بالتوازى ، الأمر الذى لا يسمح لنا بالتوغل خلف الوصف المبسط للعرض ، أو يفسر لنا مقومات التلقى عند المشاهدين . لذلك يجب أن نختار تسلسلا هرميا (للشفرات) (Codes) وأنصاف الشفرات (Sub-Codes) ، واضعين فى اعتبارنا أن التسلسل الهرمى ــ ذاته ــ يتم طبقا لشفرة جمالية أو أيدلوجية ، كما هو الحال مثلا عند تناول « الحدث » على أنه الحدث (الفذ) الذى تذوب فيه الكلمة والممثل والملابس والديكور . حدث ينتقل من عنصر لآخر أو من خلال بعضها دفعة واحدة .

إن اختيار (الحدث) أو [ما يساويه من الحكى] (Narrativity) يتطابق مع شفرة (فكر جمالية) Ideologico-Aesthitical Code تفرض على المشاهد إقامة بناء منطقى للأحداث يرتبط بخطوط الرسالة الصوتية و(الشفرة الثقافية) (Cultural Code) لتقاليد فن الحكى .

وفضلا عن اقتراح تسلسل هرمى أو عشوائى طبقا لأولوية نظام إشارى معين ، فإننا نستطيع أن نميز بين الأساليب الأساسية ، أو (المشتقات اللفظية) (Arti-culators) والمنظومات التى إشتقت Articnlated .

وعلى ذلك فإن نص (الفصل الميت) (The Dead Class) الذى قدمه (تاديوس كانتور) (Tadeusz Kantor) بموسيقاه مشتق من مقاعد الدرس والأقنعة/الأجسام للشخصيات ، فالعناصر الموسيقية والنصية تم إقحامها ، لأنها إذا استبعدت فإن المعنى الكلى The Total meaning (فصل ميت) يمكن أن يظل على بنيته النصية .

إن الأسس التى بنيت عليها اللغة (Metalonguege) تشير إلى جميع العلاقات بين (المشتقات/وما اشتق) (Articula-tors/ Articulated) وهى مازالت محكمة ، بالإضافة إلى نظرية (التقطيع) (decoupage) ، وتحوير هذه المشتقات أثناء زمن العرض .

* يجد المتخصص فى المسرح [وكذلك عالم السيميولوجيا] نفسه فى موقف لا يحسد عليه ، لأن من واجبه أن يدرس العرض الذى يكون مفتقدا فى هذه الحالة فلا توجد كلا العناصر المكتملة ولا أغلبها بعد زوالها مع العرض نفسه ، ولا يتبقى أمامه شىء سوى النص المكتوب إن وجد . وفى هذه الحالة يلح علينا السؤال التالى : كيف تستطيع سيميولوجيا المسرح أن تحل مشكلة إعادة بناء العلامة التى استخدمها العرض والتى تختفى باختفائه : (الشفرات المساوية لمثيلتها اللغوية) (Para- Linguistic codes) ، (شفرات الوجه) (Codes of gesture) ، و(الشفرات المكانية) (Spa-tial codes) ، و(شفرات الصنعة المسرحية) (Codes of Stage- craft)



إلخ . . . ، وما فائدة التسجيلات الصوتية فى هذه الحالة ؟[10]

ــ ماذا الذى نعنيه بإعادة بناء منظومات العلامة ؟ . . من الواضح أن هذا أمر مستحيل ، حتى فى مشهد قصير نعيد بناء منظومات العرض منه ، كما أن شريط الفيديو المسجل لا يعيد بناء شىء ، فهو مجرد تسجيل لتدفق الحدث على خشبة المسرح ، دون عزل أو بناء للعلامات ، مجرد نسخة ، أو تفسير شفرى يمدنا فى أفضل صورة بمعلومات عن بنية ما استخرجناه من علامات ، ولكنه لا يفصح عن أسلوب استخراج العلامات ، بمعنى أن استقبالها وتوظيفها يتم عن طريق المشاهد ، وأن البنية الحقيقية لأساليب العلامة على العكس من ذلك يجب أن تنشأ من خلال تعريف المنظومات ، وتحديد وحداتها الدلالية ، وإقامة العلاقات بين هذه الوحدات بالإضافة إلى منظومات أخرى موازية لها .

وفضلا عن محاولة « تعيين » العلامة على نحو تعسفى ، فإننا يجب أن نؤكد على اللحظات الهامة فى الجزء الدلالى . فإذا أخذنا مثل نموذج « شفرة الوجه » فإنه سوف يتضح لنا فى هذه الحالة أنه من المستحيل ، أو من غير المجدى تدوينها فى منظومة ما من العلامات أو أى منظومة أخرى ، وكذلك أيضا كل أوضاع الجسم للممثلين فى تدريبات [البيوميكانك][11] التى ابتكرها « فيسفولد ميير هولد » ، وكذلك أيضا كل ما أصطلح على تسميته (شفرة) ، والقواعد التى تحكم هذه الحركات هى :

(١) توتر الجسم الشديد أثناء التركيز فى الزمن والفراغ فى عدة حركات غير مكتملة[12] .

(٢) أوضاع الجسم مع اقتراح احتمالات للحركة دون تقليدها فعلا .

(٣) التناسق المثبت لأجزاء الجسم . . مثلا مد الجذع إلى الأمام ــ وضع الذراعين فى دائرة ــ مد الرأس إلى الأمام . . . الخ .

يجب أن تقنع السيميولوجيا فى الوقت الحاضر بأنها تمكنت من صياغة بعض القوانين العامة للعلامة ، وأن تحاول بعد ذلك أن توائم بين هذه العلامة وأساليب أخرى ، فأحيانا لا تصادف عملية التقطيع المستوى الأدنى من الوحدات ، وفى هذه الحالة سوف يسهل اختيار نظام المشتقات « نقش » (grafting) « الشفرات الأخرى . فرغم أن التقطيع Segmenta-tion إلى شفرات يتم طبقا لمسألة التعبير ، فالمنظومات الإشارية يجب أن تترجم إلى



(دالات) قبل مقارنتها ، أو المشتقات على أسلوب الاشتقاق المدروس .

وبهذه الطريقة نستطيع أن نتفادى عملية تحول العرض المسرحى إلى كتلة من العلامات المتغايرة الخواص ، وهى عملية تحدث عندما يتم التقطيع إلى منظومات متوازية .

وبهذا الأسلوب نستطيع أن نلوى منهج البحث الذى استخدمه (جريماس)[١١] (A.G. Greimas) والذى يبدأ بخلق نموذج عام من المعانى ليرتفع من مستوى أسلوب (الحكى) إلى مستوى الأسلوب التمثيلى ، وفى النهاية يحدد وينتقى العلامات حتى يصل إلى (اللغة الحية) و(التحقق المرئى) .

ولولا الفجوة بين العلامات المستقرة وضرورة أن تظل ممثلة لا ستخدمنا منهجاً واحدا .

* هل تعتقد أن التحليل السيميولوجى للعرض المسرحى يجب أن يعيد النظر فى المسألة الاسطاطيقية النوعية ؟ بمعنى آخر هل تعتقد أن اللغات الفنية المختلفة ومن بينها المسرح تؤلف توافقا بين الشفرات (الدقيقة) (specific) و(غير الدقيقة) (non- Specific) ؟

وإجمالا . . هل تعتقد أنه إعطاء المسرح شكلا معينا (mise en Form) وإن تكون من عدة عناصر موجودة فى العرض [أو فى إحدى شفراته] مسألة ممكنة ؟ أو هل على العكس من ذلك ، أنه يجب أن تمتد عملية التلقى التى عبر عنها (كريستيان ميتز) فى السينما إلى المسرح ؟

ــ إن تحديد خاصية للمسرح ولغة المسرح وأسلوب الكتابة فى مشاهد ــ كلها مجازات تصير جذابة من منظور الاكتشاف بصورة أفضل الى حد ما عن معناها الفعلى . فلا شىء حتى الآن يمنعنا من أن نتحقق عما إذا كانت السيميولوجيا التى تطمح إلى اكتشاف بعض القواعد لتنظم تفاعل الشفرات التى يمكن أن ترتبط فى مجموعة مع أدوات المسرح التى تم توصيفها ، ولكن لا يجب أن نسند المضمون إلى صياغة سيميولوجية (Semiological reformulation) لتعريفات لا حصر لها للمسرح ، فأدنى خاصية تستطيع فى الواقع ، أن تعرفه (بالحضور الآنى) —— Simultaneous Presence فى حالة المسرح الناطق ــ (للنصية) و(الأيقونية) (مثل الاعتباطية اللغوية والتجسيد على خشبة المسرح) . ويمكن التعبير عن هذا التعارض على نحو مختلف فى[١٤] [التناقضض الديلكتيكى] (Antitheses) : التمثيل فى مقابل النص اللغوى ، التمثيل الإيمائى فى مقابل الحوار ، المرئى فى مقابل المسموع ، الحدث من خلال التفكير فى مقابل الحدث من خلال التعبير ، البنية الرمزية فى مقابل/ الحدث غير المنقول[١٥] . فالعلاقة المسرحية ذات واجهة (إعرابية سيميولوجية)[١٦] (Syntactical - Semantic) [العلاقة بين العلامة والموضوع ، والعلاقة بين العلامات نفسها] بالاضافة إلى واجهة نفعية [العلاقة بين التجسيد وخشبة المسرح ، والمساحات اللفظية] ، بمعنى أن المشكلة هى أن نقرر :

أ ــ ما إذا كان هناك علامة مسرحية بوضوح ، بمعنى وجود وحدة يمكن أن يمتزج فيها التجسيد المسرحى والرمز النصى ليكوّنا وحدة لا تنفصم وتكون ذات خاصية مسرحية .

ب ــ ما إذا كان العرض المسرحى هو بناء من العلامات الواضحة ، أو على العكس من ذلك (أجزاء) ، أو مزيج مؤلف من مختلف فنون المسرح ، أو تآلف بين أساليب تنسلخ من بعضها البعض ولا تفقد وحدتها العضوية

(١) يجب أن تكون اجابة السؤال الأول فى الوقت الحاضر سالبة ، لأنه لا يتم خلق العلامة المسرحية التى يمكن أن تمتزج بها النصية والتجسيدية أثناء العرض لعمل مسرحى محدد المواصفات ، فالعلامات الرمزية للنص والعلامات الموسيقية والمرئية ، تظل مستقلة بذاتها حتى فى حالة تآلفها ، ومكانها أو موقعها فى التتابع أو الإعراب ينتج تجانساً ومعنى أحادياً [وجه ممثل يعبر بشكل معين ، وجملة موسيقية متكررة ، وتمثيل إيمائى ، وتمثيل بالحركة ، سوف ينتج عنهم من خلال الفحص المتقابل [مدلول الحضور البدنى] /Signified) (Physical Presence وهيمنة الحالة المسرحية] ، ولكن كل هذا لن ينشىء علامة شاملة أو محددة من جديد ، من خلال دال محدد ومدلول مرسل . فلا توجد علامات اصطناعية[١٧] فى المسرح فالتفاعل الوحيد المستمر بين المدلولات المرسلة ينتج من منظومات دلالية .

(٢) عندما نفكر فى مسألة العلاقة بين مختلف فنون المسرح ، فلن نهتم بالسؤال النظرى الذى يتعلق بالوضع السيميولوجى للشفرات ، ولكن من خلال اختيار شكلى وضمنى يتم عن طريق المخرج ، ففى جملة العمل الفنى حين يكون الهدف هو خلاصة الفن ، فإن المخرج يسعى لابراز (وهم كلى) (Total illusion) بالاكتفاء الذاتى وعالم مسرحى مغلق . وبالنسبة للمسرح البريختى فإن الممثلين ، ومصممى الديكور ، وفنانى المكياج ، والموسيقين ، والراقصين ، يضعون فنهم فى خدمة العرض بلا توقف ، ولذلك فهم

مستقلون . وإن رفض (بريخت) أن يمزج أدوات المسرح فى [تجربة فذة] Unique) experience) يمكن أن نفسره برغبته فى توضيح العملية المسرحية ليسهل على الجمهور تلقى العرض .

ويحتاج مصطلح « شفرة » إلى تعريف محدد ودقيق ، لأننا عندما نتحدث عن الشفرات المسرحية ، فإننا فى الغالب نعنى [الشفرات الدالة على الاتصال] Codes of a Semiology of Communication) وهذا يعنى الأساليب التبادلية التى تتكون من مجموعتين من العلامات ، تترجم كل منها فى الأخرى[18] .

وأحيانا تأتى كلمة (شفرة) (Code) عكس كلمة (رسالة) Message وذلك أن التناقض بين معنى (لغة) (Langue) و(لفظ) (Parole) يعبر عنه أحيانا بـ (الشفرة) و(الرسالة) ، لأن الشفرة هى الشكل الذى تنتقل من خلاله مكونات الرسالة . وبالاضافة إلى باقى عناصر المصطلح فإن الشفرة تعتبر بمثابة موضوع بنيوى يبدأ من الرسالة ، كما أن اكتشاف الشفرة وفهم الرسالة يتحدد بكفاءة المترجم ، والسيميولوجى ينتقل من الاستخدام الواحد للكلمة إلى الاستخدامات الأخرى واضعا فى اعتباره التالى :

(١) أن الشفرة معطى ، وأنها تحتاج لحصرها ، عن طريق رصدها فى مختلف القنوات عند نقلها .

(٢) أن قراءة العرض تساوى استخدام شفرة معينة بدلا من أخرى . لذلك فالمشاهدون يخلقون العرض عندما يستخدمون شبكة الإتصال التى تنقل لهم .

وقد حذر « مونين » (Mounin) من الإستخدام الخاطىء للشفرة فى (اللغة الطبيعية) (Natural Langauge) ، موضحاً أن الشفرة هى نتاج اللفظ والمعنى المتعارف عليهما ، فى حين أن القوالب المستخدمة فى اللغة مطلقة ، فالألفاظ انشئت تلقائياً من خلال عملية الاتصال نفسها .

وعندما نتحدث عن (اللغات الفنية) (Artistic Languages) والتى تحتاج فى حد ذاتها إلى بعض الإمعان النظرى ، فإن وجود شفرات مسرحية محددة ــ لا يجب أن تؤخذ على عواهنها ــ يجب أن تحدد بالنسبة للصيغ المسرحية وقواعد الفن الدرامى ، نعنى باختصار « الشفرة » بالمعنى التكنيكى للمصطلح وهى كالتالى :

(١) وسط الشفرات المعجمية الدقيقة يمكن أن نضم :

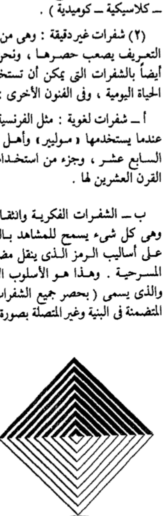
أ ــ الخطوط العامة للعرض : تاريخ الشخصية التى يجسدها الممثل ، وخشبة المسرح التى تمثل عالمه ، والحائط الرابع فى المسرح الدرامى ، وبعدا الزمن والفراغ ، والحكى والحدث المسرحى . . الخ .

ب ــ الصيغ التى ترتبط بالشكل الفنى ، والفترة التاريخية ، ونوع الشخصية (هزلية ــ كلاسيكية ــ كوميدية) .

(٢) شفرات غير دقيقة : وهى من خلال التعريف يصعب حصرها ، ونحن نهتم أيضاً بالشفرات التى يمكن أن تستخدم فى الحياة اليومية ، وفى الفنون الأخرى :

أ ــ شفرات لغوية : مثل الفرنسية كلغة عندما يستخدمها « موليير » وأهل القرن السابع عشر ، وجزء من استخدام أهل القرن العشرين لها .

ب ــ الشفرات الفكرية والثقافية : وهى كل شىء يسمح للمشاهد بالتعرف على أساليب الرمز الذى ينقل مضمون المسرحية . وهذا هو الأسلوب الأمثل والذى يسمى (بحصر جميع الشفرات غير المتضمنة فى البنية وغير المتصلة بصورة لغوية أو استطاطيقية محددة ، وهى فى هذا المستوى دراسة لميكانزم التلقى [نفسيا واجتماعيا وخياليا] .



جـ ــ شفرات الإدراك : وهى شفرات ذات منظور متعدد (بداية الادراك وما إلى ذلك) .

٣ ــ الشفرات المختلطة : [شفرات دقيقة ــ شفرات غير دقيقة] وهذه الشفرات لا تشكل قسماً ثالثا منفصلاً ، ولكنها تنتج عن استخدام شفرة خارجية (غير محددة) فى الحالة المسرحية ، وينتج عنها أيضا تواؤم الشفرة مع وسيلة تعبير غريبة عن خشبة المسرح . وهو أمر يعيد إلى الأذهان سؤالنا الأول عن الفاصل الذى يتكشف لنا كوسيلة منهجية تفصل ما يظهر على أنه استخدام الفرد (اللفظ) فى العرض بدلا من مجموعة الأساليب (اللغة) التى تساق من مختلف الميادين ، فعملية التكون البنيوى هى التى يرجع إليها المعنى . فمثلا فى شفرة (تعبير الوجه) يستحيل عمليا تحريرها من تدخل الممثل وواقعه الاجتماعى وتعبيرات الشخصية المقدمة على المسرح فأقل اشارة من الممثل تتحول إلى أسلوب مرسل ، لأنها يجب أن تكون واضحة بجلاء ، ومنفصلة عن سائر الشخصيات الأخرى لكى يفهمها المشاهد . وبمجرد أن يُنطق النص يصير منفصلا عن النص اللغوى ، وذلك لاحتمال وجوده فى الحياة اليومية ، أو فى أى أسلوب فنى آخر (رواية ــ تصوير) .

فى الواقع إن النص يقوى من قيمة العرض ، لأنه يرتبط بالخشبة ارتباطا منطقيا ونفعيا ، كما أنه يقدم الحدث فى ذروة تفاعله .

ومن الناحية النظرية يعنى « تشكيل عناصر العرض » The Fragments of) the Performance Formalizing) إعادة بناء العرض ــ غير الموجود فى النص ــ ليكون مفهوماً من خلال العرض . ويعنى أيضا تحديد مكان العرض (تسلسل المنظومات السيميولوجية) -The ensem ble of semioloqicol Systems فى علاقة توضيحية مع أسلوب التفسير اللغوى .

وكما يرى « بينفنست » (Benveniste) ، أنه يجب تمييز أساليب الصياغة (لأنها تكشف دلالتها) والأساليب المصاغة [تلك التى تصير دلالاتها واضحة

من خلال تعبير آخر] ، لكي نكوّن العرض الذي يحتوي على منظومات سيميولوجية متغايرة الخواص [لغة ـ تعبير بالجسم ـ موسيقى] ، فأي تفسير يجب أن يؤول ويُفصّل أساليب المسرح عن طريق اللغة التي تؤدي إلى تسطيح العرض ، ويتم ذلك من خلال استبعاد الاختلافات بين العناصر .

فهل تستطيع أن نجسد (التشكيل) Formalization الذي يسمح بهذه الاختلافات في هذه الحالة يجب أن نفكر في أسلوب (النبرات) التي ترسل اللمحات والنغمة الموسيقية والصوت . . . الخ ، وهذا ليس بالأمر اليسير . فلا يستطيع أحد أن يقارن هذه الشفرات بسبب أسلوب الارسال ، إذ ليس بينها شيء مشترك . والتشكيل الوحيد الذي تم انجازه حتى الآن هو :

(١) تشكيل دوائر المرسل : Formalization of the Circuts of Signifiers

كيفية استخدام منظومة في علاقاتها بالأخرى ، لابراز معنى معين .

(٢) توضيح العلاقة بين النصية والبصرية .
Clarifing the relation between Textuality and Visuality

رؤية المرسل والعلاقات البصرية والاشارية التي تسمح لنا بالانتقال من مجال لآخر .

(٣) جدليات نوع العلامة
Dialectics of Sign Types

أيقونية/إشارية ضد رمزية ، والعلاقة بين الرمزي والنفعي .

(٤) إعادة بناء الشفرات طبقا للأولوية بين شفرات العرض ، والفصل بين أساليب المشتق والاشتقاق .

على أن التحقق الوحيد من مثل هذا التشكيل يظل ـ وهذه هي السمة المميزة للفن المسرحي ـ في اخراج النص واختياره النفعي للشفرات ، والأهمية النسبية المعطاة له . وهذا هو أقصى حل ، والذي يتضح من خلال التطبيق العملي ، فلا توجد نظرية يمكنها أن تصوغ حلا جزئيا دون أن يؤثر ذلك في التناول المادي وتطوير الشفرات الأخرى ◆



الهوامش :

(١) السيميولوجيا هي نظرية الرموز والعلامات ، وقد وجدت أصلا في الرياضيات كما هو الحال في علم الجبر مثلا .

(٢) باتريس بافيز Patrice Pavis أستاذ وناقد مسرحي بجامعة كويبك في كندا . وقدم هذا المقال في كتاب : « لغات المسرح » Languages of the Stage عام ١٩٨٢ . وله العديد من المؤلفات في سيميولوجيا المسرح أهمها : « مشكلات سيميولوجيا المسرح » Problemesde Semiology Theatrale ١٩٧٦ ، « معجم المسرح ـ مصطلحات ومفاهيم التحليل المسرحي Dictionnaire du Theatre - Terms et Concepts ١٩٨٠ ، « الرؤية وصورة المشهد » Voix et Image de la Scene

(٣) مدرسة براغ (أو المدرسة الوظيفية) المتمثلة بشكل فعال في أعمال « نيكولاي تروبتسكوي » و« رومان جاكوبسن » (وكلاهما لاجئان سياسيان من روسيا) . والسمة المميزة لمدرستهم هي الجمع بين مفهومها الجوهري الذي ينظر إلى اللغة بوصفها بنية متماسكة تماماً وليست عددا من الكيفيات اللامترابطة ، وبين الإقرار بعدد الوظائف التي تنفذها اللغة داخل المجتمع وتحليل هذه الوظائف .

(٤) فرديناندى سوسير عالم لغوى سويسري أكد على أهمية دراسة اللغة تزامنيا وليس تتابعيا ، بموجب العلاقات ، بموجب البعدين الجوهريين اللغة والكلام .

(٥) الأعمال الفنية الحقيقية هي التي يتطابق فيها الشكل مع المضمون تطابقاً دقيقا فالمضمون لا شيء بغير صياغته في شكل يتلاءم معه . (هيجل) « منطق العلوم » (Logik der Wissenschaft)

(٦) نظرية (فاجنر) القائلة بأن المسرح ما هو إلا اتحاد الفنون جميعاً .

(٧) قبل توافر شروط التجربة الجمالية .

(٨) رولاند بارث : ناقد فرنسي وبنيوي وهو يرى أن الكتابة أسلوب وأن الكتابة (البيضاء) غير موجودة ولا يمكن أن توجد فالكتابة ليست مجرد وسيلة للإتصال أو طريقا مفتوحا يمر من خلاله هدف النطق ، ولا توجد صيغ أو حالات أسلوبية عامة تتجاوز الظروف كالوضوح والدقة في نصوص بريئة من الأيدلوجيات . كتاب (درجة الصفر في الكتابة) ١٩٥٣ .

(٩) Paola Gulli - Pugliatty

(١٠) هذا السؤال يطبق فقط على بضعة عروض معاصرة .

(١١) وهي تبين الممثل في مختلف الأوضاع والتتابع المنطقي للحركات التي لا يمكن فهمها بسهولة .

(١٢) مبدأ التفصيل عند ميرهولد .

(١٣) أ. جي. جريماس : يهتم أساساً بعلم الدلالة ، وقد أفرز منهجه البنيوي في مسألة المعنى وله كتابين هما « علم الدلالة البنيوي » ، « المعنى » ، وهو يحاول فيهما وصف البنية الحكائية بموجب النموذج اللغوي المبني على مفهوم (سوسير) للنظام اللغوي ، أو المقدرة التي تولد حدثا كلاميا أو أداءً . وأيضا مفهوم الدور الاشاري الجوهري للتضاد الثنائي .

(١٤) كما هو الحال في المسرح الملحمي البريختي .

(١٥) أي غير المنقول إلى مستوى الرمز .

(١٦) أجروميه سيميولوجية .

(١٧) اصطناعية بنفس معنى الحصول على اللون الأخضر من مزيج بين اللونين الأصفر والأزرق

(١٨) مثل شفرة مورس ، حيث تشير كل علامة إلى حرف من الحروف الأبجدية .

المراجع التي اشتملت عليها الدراسة :

(1) Patrice Pavis, Problemes de Semiologie Theatrale 1976.

(2) Jiri Veltrusky, "Dramatic Text as a component of theatre".

(3) Paola Gulli-Pugliatti,. "I Segni Latenti" 1976.

(4) Jiri Honzl "La mobilite de Segni Theatrale, 1971.

(5) Photographes reproduced in "Meyerhold's Bio-Mechanic Exercises.

(6) G. Mounin, "Introduction a La Semiologie 1970.

(7) Martinet "Etements de linguistique 1967.

(8) Emile Benvensite, Problemes de linguislique generale 1974.

دراسة

قراءة نقدية لبعض أعمال نعمان عاشور

محمد السيد عيد

ارتبط مسرح نعمان عاشور بالواقع الاجتماعى المصرى ، واستطاع أن يؤرخ تاريخاً درامياً لمصر منذ بواكيره فى منتصف الخمسينات حتى وفاة نعمان فى منتصف الثمانينات ، وقد أثار نعمان ولايزال يثير العديد من المناقشات حول مسرحه ، وهذه القراءة محاولة جديده لتذوق بعض أعماله التى تؤرخ للواقع الاجتماعى تذوقاً جمالياً ، لا تكتفى بالحديث عن المضمون الثورى فى مسرح نعمان ، بل تجتهد لتمس جوانب القوة والضعف الفنيين .



والأعمال التى ستتناولها هذه الدراسة هى :

- الناس اللى تحت ١٩٥٦ .
- وابور الطحين ١٩٦٤ .
- عطوه افندى قطاع عام ١٩٦٥ .
- بلاد بره ١٩٦٧ .
- برج المدابغ ١٩٧٤ .

وهذه المسرحيات ــ فى رأينا ــ تقدم تغطية كامله لواقعنا الاجتماعى منذ الثورة إلى الانفتاح ، وقد تعمدنا أن تكون بينها «وابور الطحين» و «عطوه افندى» على أساس أن احدى هاتين المسرحيتين إعادة صياغة لمسرحية المغماطيس ، التى افتتح بها نعمان حياته المسرحية ، والثانية إعادة لمسرحية غنائية بعنوان «شلبيه» كتبها نعمان فى بداياته أيضاً ، وبكتابتنا عنهما نكون قد غطينا مساحه أوسع من أعمال هذا الكاتب الكبير زمنياً وفنياً .

(١)

كتب نعمان عاشور مسرحية «الناس اللى تحت» عام ١٩٥٦ ليصور العلاقة الجدلية بين الواقع والحلم فى منتصف الخمسينيات . والواقع الذى رصده كاتبنا فيه الألم والبهجة معاً ، فالمصريون يئنون من سوء الحالة الاقتصادية نتيجة الحرب العالمية الثانية ، إلا أنهم فى الوقت نفسه قد حققوا بكفاحهم التحرر من الاستعمار الانجليزى ، وطردوا الملك ، وأعلنوا الحرب على الإقطاع ، وخاضوا حرب ١٩٥٦ وخرجوا منها أحراراً رغم كل شىء .

وإلى جوار هذا الواقع صور نعمان عاشور الحلم ، الحلم بمصر الجديدة التى يصفها رجائى بقوله :

«مصر الجديده مش حى دى بلد . . دى وطن، سيعيش فيه الجميع «من غير فلوس . . من غير جبن . . من غير نفاق . . من غير ذل لحد»(١) .

وأحداث المسرحية تجرى فى بدروم (لعل الكاتب قصد به مصر القديمة التى يطمح أبطال المسرحية لتغييرها) وفى البدروم نقابل مجموعة من الثنائيات التى تصنع نوعاً جديداً من الجدل بالعلاقة مع بعضها ، وهذه الثنائيات هى :

● **ثنائى عزت/لطفيه**

وعزت فنان تشكيلى ، سكندرى المولد ، نزح إلى القاهرة بحثاً عن مكان فى عالم الفن ، ينتمى إلى أصول بسيطه ، مكافحه ، ويؤمن بدور الفن فى إيقاظ وتغيير المجتمع ، لذلك نراه يسافر إلى بور سعيد أثناء معركة ١٩٥٦ كى يجعل من ريشته سلاحاً فى المعركة .

وتشبهه لطفية عزت فى أكثر من ملمح ، فهى تنتمى لأصول عمالية مثله ، إذ أن والدها كمسارى فى الترام ، وهى متعلمه مثله أيضاً ، وإذا كان هو يرفض أن يبيع فنه فهى ترفض أن تبيع نفسها لعبد الخالق بك الفنى ، الذى أخرجته الثورة فى التطهير ، ترفض عبد الخالق رغم موافقة والدها عليه ، وتمضى وراء عزت ليبنيا معاً مصر الجديده .

● **ثنائى فكرى/منيره**

وفكرى هو بواب العمارة التى يجرى فيها الحدث ، كان كل همه فى البداية الحصول على البقشيش وخدمة صاحبة العماره ، وسكان العماره ــ أما منيره فتبدأ خادمة لدى بهيجه هانم صاحبة العماره ، ثم تتمرد على الخدمة فى البيوت ، وتقرر أن تعود للبلد ، لولا أن لطفية تقنعها بالبقاء معها ، وتعلمها القراءة والكتابه . ويقع فكرى فى حبها فتغيره ، وتمضى معه تاركة البدروم إلى العالم الفسيح خارجه .

● **رجائى/بهيجه**

ورجائى ابن ناس جار عليه الزمان حتى سكن البدروم ، أما بهيجه ــ صاحبة العمارة ــ فهى امرأة متسلطه ، كانت زوجة لمستشار توفاه الله ، وعاشت بعده تؤرقها الوحده والرغبه ، فسعت لاصطياد رجائى لولا أن انقذته الصدفة من يدها إذ قال لرسولها إنه «مش بتاع جواز» ففهمت كلمته على أنها رفض وتزوجت من المعلم مرزوق لتغيظه ، إلا أن مرزوق يضحك عليها ويسلبها مالها ويهرب طالباً منها الطلاق حيث أن العصمه بيدها . وبعد الطلاق تستدير إلى رجائى مرة أخرى ، والغريب أنه ــ رغم مبادئه الثورية وتبشيره بمصر الجديده ــ يتزوجها . . يتزوجها دون حب ، ولا يكف عن الهرب منها والعودة للبدروم ، ويعتبر أن زواجه بها جلب للخلف ، لذا نراه يحدد موقفه بأنه «محلك سر» لانه لا يستطيع الانطلاق مثل الشباب خارج البدروم وسيطرة بهيجه ، ويصبح مجرد حالم عاجز عن الحركة .

● **ثنائى عبد الرحيم/فاطمه**

وعبد الرحيم الكمسارى رجل مكافح ، يأكل بعرق جبينه ، ووقته كله موزع بين الورديات الشاقه والنوم ، نصيبه من الحلم معدوم ، كل همه أن يضمن الأمان ، خاصة الأمان الاقتصادى ، لذا يرفض عزت ، ويرحب بعبد الخالق . يرفض تعيين ابنته فى الحكومة ويسعد بتعيينها بضعف المبلغ فى مكتب عبد الخالق ، بل إننا نعرف فى لمحة عابره أنه كان عضواً فى نقابه وأنه تخلى عن زملائه طلباً للأمان .

أما فاطمه فهى «بلانه» وهى وظيفة انقرضت تقريباً من المدن المصرية ، وكان ضمن اهتماماتها التوسط فى الزواج ، وقد كانت هى الواسطة فعلاً فى ترويج بهيجه أكثر من مره ، كما سهلت للطفيه المضى مع عزت ، ولم تنس نفسها بالطبع فقد قررت الفوز بعبد الرحيم ، فهو فى النهاية موظف له دخل ثابت يمكنها أن تجد الأمان فى ظله .

هذه الثنائيات التى تتوازى وتتقاطع وتتفاعل طوال الوقت تصنع خلال حركتها الحدث المسرحى ، ولابد أن نعترف أن نعمان استطاع أن يقدم فى هذه المسرحية عدة شخصيات ناضجة أولها : بهيجه هانم المرأة المتسلطة التى تعتبر البذرة الأولى للنساء المتسلطات اللاتى سنقابلهن بعد ذلك فى أعمال كاتبنا مثل زينب الدوغرى ، ورحمة (إحدى بطلات بلاد بره) وغيرهما .

ومن الشخصيات الناضجة أيضاً عبد الرحيم الكمسارى ، ومرزوق الذى يظهر على الخشبة قليلاً ويفرض حضوره على المسرحية طويلاً ، ثم ثنائى عزت ولطفيه .

هذه شخصيات مصرية صحيحه ، ومقنعه فى صورتها العامه ، لكن ليست كل الشخصيات بهذه الجوده ، ومن ثم سأقف مرة أخرى عند هذه الشخصيات : منيره ، فكرى ، ورجائى ، لإبداء بعض الملاحظات .

لقد فرت قبل النهاية بقليل الخادمة منيرة مع فكرى البواب (وهما يمثلان الطبقة العاملة) فرت من البدروم مع خطيبها ليسجلا لنفسيهما الرياده فى الخروج إلى الحياة والمستقبل . وبعدهما فرت لطفيه مع عزت (ممثلاً الطبقه الوسطى) لبناء مصر الجديده . . أى أن الشباب فر ، ولم يبق فى البدروم سوى الشيخين اللذين «سابتاركبهم» : رجائى وعبد الرحيم ، بقيا لأنهما لا يملكان إلا أن يتحركا فى مكانهما «محلك سر» .

لكن السؤال هنا هو : هل خروج منيره وفكرى كان نتيجة تطور تلقائى نابع من تطور الشخصية أم من عقل الكاتب ؟ .

فى رأيى أن شخصية منيرة بوجه عام حدث لها تطور مفاجىء فى الفصل الثانى حيث رأيناها دون مقدمات تحمل صرة ملابسها وتقرر أن تترك الخدمة فى البيوت وتعود لقريتها ، ثم لم يلبث هذا التطور أن انكسر دون مبرر حين وافقت منيره على البقاء للعمل لدى لطفيه ، ثم حدث أن فاتحها فكرى فى أمر الزواج دون أى تمهيد سابق ، وأخيراً جاء هروبهما معاً ليكمل سلسلة من التغيرات التى تمر بها شخصية منيره دون مبرر منطقى ، خاصة مسألة الهروب التى لم تأت بناء على نضج الوعى ، بل جاءت لأن المؤلف أراد أن تكون الطبقة العامله أسبق فى مغادرة البدروم من الطبقة المتوسطة ، وهذا ما يتسق مع فكره القائم على إعطاء الدور الأكبر فى الحركة الاجتماعية للبروليتاريا .

ولعل من الضرورى هنا أن نشير إلى طبيعة المكان الواحدة بين مسرحية الناس اللى تحت وبين مسرحية «الأعماق السفلى» لمكسيم جوركى ، وإلى أن اسم المسرحية

العربية يشبه إلى حد بعيد اسم المسرحية الروسيه ، كما لا يفوتنا أن نذكر رأى الدكتور على الراعى فى شخصية رجائى «التى تشبه إحدى شخصيات الأعماق السفلى لمكسيم جوركى»[٢] .

ومن المفيد هنا أن نقف قليلاً عند شخصية رجائى ، لنقول إنه شخصية غير مكتملة الأبعاد ، إذ لا نعرف لماذا وصل به الحال إلى سكنى البدروم ، ومن أين أتته الأفكار التقدمية بينما كان الطبيعى أن يكون رجعياً ؟ كذلك فإنه من التناقض أن يكون مؤمناً بالشعب وبمصر الجديده كما يقول ونراه فى نفس الوقت ، يتحدث مع عزت عن عبد الرحيم الكمسارى بهذه الطريقة :

عزت : هو أصل مبدؤه كده ، عنده الواحد علشان يعيش لازم يشتغل ويتعب زى ما هو بيشتغل ويتعب .

رجائى : يعنى لازم الناس كلها تبقى حمير !! وافرض إن الواحد قادر يعيش من غير ما يشتغل ومن غير ما يتعب ؟

عزت : أنا من ناحيتى مش مرتاح لحالى يا رجائى .. أنا ماباشتغلش ولا باتعبش اليومين دول .

رجائى : طيب ماهو احسن .. انت غاوى تعب ؟ »[٣] .

هل من الإيمان بالشعب أن يكون من يعمل مساوياً للحمير ؟ وهل من الحلم بمصر الجديده فى شيء أن يكون العمل شيئا متعبا ، وأن يؤمن بأنه من الأفضل للمرء أن يعيش دون أن يعمل ؟

أضف إلى هذا أن رجائى طوال الوقت يعب الخمر ، فلماذا أدمن هذه الخمر ؟ ما هو السر أو الفلسفة الكامنة وراء هذا السكر الدائم ؟ لقد أغفل نعمان إيضاح هذا ، ولذا فإن الشخصية تثير تساؤلات عديدة تحتاج لإجابه ، خاصة وإن الشخصيات فى مسرح نعمان عاشور هى أهم العناصر .

●

وأهم سمة فى مسرحيتنا هى اعتمادها الكامل على الكوميديا ، ويستخدم نعمان كل الوسائل الممكنة للاضحاك ، مثل :

● لخبطة الأسماء

فمرزوق يصر على مناداة رجائى بوفائى ، وفى كل مرة يناديه بوفائى يصحح له رجائى الاسم فيناديه به ، ثم يعود ليناديه بوفائى مرة أخرى ، وبتكرار التصحيح والخطأ يصبح الموقف مثيراً للضحك .

● المواقف

فعبد الرحيم المغتاظ من بهيجه هانم ، يقابل زوجها الجديد وهو يظنه المحامى الخاص بها جاء ليتخذ الاجراءات القانونية ضدهم ، فيهاجم بهيجه وزوجها الجديد بقسوة ، ومن خلال سوء الفهم تتولد الكوميديا .. يقول عبد الرحيم للزوج الجديد :

« . ـــ واحده عندها ستين سنه ، بتتجوز راجل ماحصلش أولادها ، تنتظر حضرتك منها إيه غير الهوسه وقلبة الدماغ»[٤] .

ولا يلبث أن يضيف مشيراً إلى زوجها مرة أخرى دون أن يعرف أنه هو :

«بقى ركهوه يقصقص فى ريشها .. تقوم تطلع عفاريتها علينا .. إنت فكرك الراجل اللى اتجوزها ده حيجيبها البر ؟ بكره تشوف حيطلع أزفت من ابن اختها اللى سرقها»[٥] .

وهكذا يستمر الموقف القائم على سوء الفهم ، ويستمر الإضحاك . وهكذا تتوالى المواقف لتصنع على الشفاه البسمه .

● المفارقة اللفظية

فعبد الرحيم ـــ مثلاً ـــ فى الموقف السابق ينادى «مرزوق» باعتباره المحامى قائلاً «يامتر» فيعلق رجائى على هذا مشيراً إلى ضخامة مرزوق «بقى كل دا متر ؟» قاصداً المتر كوحدة قياس ، والمفارقة داخل السياق تثير الضحك ، وهى متكرره .



● العيب الخلقى

فمرزوق زوج بهيجه لا يكف عن التجشؤ ، مما يحول دون إتمام الحديث وفهم المقصود منه ، وطريقة الكلام فى هذه الحاله تثير الضحك ، وإمعاناً فى الإضحاك يجعله كاتبنا يشرب زجاجة مياه غازيه ، ليستثمر هذا العيب الخَلقى كمصدر للكوميديا .

● اللزمات اللفظية

وأهم اللزمات المثيره للضحك هذه اللزمات التى التقطها رجائى من حديثه مع عبد الرحيم ، إذ قال له عبد الرحيم «أنا باكل لقمتى بإيدى» و «أنا راجل عامل باعيش من شغلى ومن عرق جبينى» فإذا برجائى يقف عند كل جملة معلقاً ساخراً ، ثم يكرر الجمله فى كل حين مثيراً لدينا شحنة السخريه الأولى ، باعثاً الضحك .

وقد هدف نعمان من وراء هذا الطابع الكوميدى لمسرحيته أن يضمن نجاح المسرحية جماهيرياً ، ولا شك أنه حقق هذا النجاح حين عرضت المسرحية فى الخمسينيات .

●

واللغة فى المسرحية على درجة عالية من الجوده ، فهى تعبر تماماً عن الشخصيات ، لا ترتفع فى مستواها التعبيرى عن مستوى الأشخاص ، كما أن مفرداتها وتراكيبها مستقاه من الحياة اليوميه مما أضفى عليها مزيداً من الواقعية والصدق . ولو لم تكن اللغة جيده لما تمكن الكاتب من تحقيق هذا القدر من الإضحاك الذى يعتمد على اللغة بالدرجة الأولى .

●

ويبقى فى نهاية الحديث عن هذه المسرحية سؤال هام هو : هل يمكن للمتفرج المصرى الآن أن يشاهد هذه المسرحية التى تتحدث عن هموم الخمسينيات والطبقات الصاعده والطبقات الهابطه ، خاصة بعد أن تغير هذا كله ، أم أنه لن يجد فيها سوى صورة من الماضى الذى ما عاد يهمه ، والذى قد يجد فى كتب التاريخ رصداً دقيقاً عنه ؟

لا شك أن السؤال ثقيل ، وربما وجد فيه المقربون من نعمان جرحاً للكاتب الكبير ، لكن هذا السؤال لابد من طرحه ، ليس بخصوص الناس اللى تحت فقط ، ولا

بخصوص أعمال نعمان فقط ، بل فيما يتعلق بكل الأعمال التى ربطت نفسها ربطاً مباشراً بأحداث متغيره .

ماذا يبقى مثلاً من مسرحية مثل (الإجماع + واحد) التى كتبها ألفريد فرج سنة ١٩٦٥ بمناسبة انتخاب عبد الناصر رئيساً للجمهورية ليعلن فيها أن أى أوروبى منصف لو شاهد انجازات هذا الزعيم لكان من الضرورى أن يمنحه صوته ؟

ماذا يبقى من مسرحية المسامير التى كتبها سعد وهبه بعد النكسه ليدفع عن عبد الناصر تهمة مسئوليته عن الهزيمه ، ويصوره على أنه الأمل فى التحرير ؟

ماذا يبقى من مسرحية عم أحمد الفلاح لرشاد رشدى ، والعديد من المسرحيات التى كتبت للاحتفال بأكتوبر وسقطت من الذاكره ولم نعد نذكر حتى اسمها ؟

صحيح أن مسرحية « الناس اللى تحت » أنضج فنياً من كل هذه الأعمال ، لكن هل يكفى النضج الفنى وحده كى يبقى العمل الفنى ؟ سؤال صعب ، لن يجيب عليه سوى الجمهور والزمن .

(٢)

نأتى بعد هذا إلى وابور الطحين . .

كتب نعمان هذه المسرحية فى البداية كأوبريت غنائى بعنوان شلبيه ، حوالى ١٩٦٠[٦] ، ثم أعاد كتابته مرة أخرى وقدمه المسرح عام ١٩٦٤ .

والفكرة فى هذا العمل هى تصوير الصراع بين الفلاحين من الناحيه وأثرياء الريف وعلى رأسهم العمده من ناحية أخرى ، أما محور الصراع فهو وابور الطحين .

كان الفلاحون يطحنون قمحهم بسعر معين ، إلا أن العمده والقائمين على أمر الماكينه رفعوا السعر ، وانضم جوده العامل المسئول عن تشغيل الماكينه للفلاحين ، وتولى الزعامه صفوان ، الفنان الشعبى ، الذى يغنى فى المولد ولا نلبث أن نرى أوراقاً معينه يحرص عليها الفلاحون ، ويخبئونها مع أفراد متعددين ، حتى يصل الصراع ذروته ، ونصل إلى المواجهة الأخيرة ، فإذا الأوراق تثبت أن وابور الطحين كان ملكيه جماعيه ، ساهم الجميع فى ثمنه ، ثم استولى عليه الأثرياء وعلى رأسهم العمده قسراً ، عندئذ يقرر العمده أن يعود الوابور ملكيه عامه .

العمدة : (موجهاً حديثه لشيخ الغفر) اطلع قوامنك يابو مندور ، خلى الغفر على الكفر تدور ، وتنادى على اللى ما جاش يسمع . . عز المساوى الفجريه . . ان احنا فضلنا الأنفع .

جودة : (يلاحقه) والمكنه بقت اشتراكيه .

العمدة : المكنه بقت اشتراكيه[٧] .

وفى هذه المسرحية يريد نعمان عاشور أن يربط بين صراع الفلاحين ضد الملاك وبين الصراع بين العدل والظلم . تقول شلبيه عن الشيخ عواد صاحب المقام الموجود فى القريه :

« صاحب المقام اللى انبنى فى الكفر ده وانقام . . عواد عوايده الوفا . . عوده انتنى قبل الأوان وانضام .

ضيع شبابه فى حب العدل والإنصاف وعمره لم ونى أونام .

لماغزا الكفر أهل النهب . . أهل السلب . . قال دا حرام .

صمد لوحده ووقف والناس وراه فى زحام .

وكان بيصرخ الصرخه يصحى الكون على الجايرين وع الظلاّم .

لحد ما دبروا له مكيده وغرقوه فى زرعه .

ولمازال الغم والعادى هدى طبعه .

بنا له أهل الكفر فيها مقام[٨]

هذا الشيخ الذى يعتبر مقامه رمزاً لمقاومه الظلم يجرى جزء كبير من الأحداث يوم الاحتفال بمولده ، ونرى الناس طوال الوقت يلتمسون منه المدد ليصمدوا أمام الظلم .

ويطرح مؤلفنا فى مسرحيته أيضاً قضية الحق والقوة كسبيل للخلاص . وعندما يخطف رجال العمده شلبيه ويلجأون للعنف مع صفوان نسمع جوده يقول :

« السن بالسن ، ومادام الحق لازم تسنده قوه[٩] » .

ويؤكد غندور أحد الفلاحين الايجابيين :

« ماعدش ينفعنا غير الجوه . . إحنا استعملنا كل حيله فى مقدورنا » .

إلا أن صفوان يرى أن استخدام القوة « غشوميه » ، وجوده يظن أن القوه هى قوة الغفر ، وفى النهاية يكتشفان أن الفلاحين هم القوة ، وأنهم أصحاب الحق بما معهم من أوراق تثبت ملكية الوابور .

ولاشك أن قضية الحق كقضية فلسفية تعطى العمل أبعاداً أعمق ، غير أن منطق الأحداث كان يملى على الفلاحين استخدام القوه (بمعنى العنف) ، خاصة بعد أن خطف العمدة شلبيه التى تمثل عرض القريه ، واستخدموا العنف مع صفوان ، وأغلب ظنى أن نعمان لجأ إلى الحديث عن الحيله ، وقيد استخدام القوه منعاً لتأويل موقفه بأنه يناصر التحول الاشتراكى عن طريق العنف ، فى الوقت الذى أعلنت فيه الثورة التغير السلمى .

ومهما كان الأمر فإن الربط بين الصراع داخل المسرحية ، وبين قضايا فلسفية كلية ليس من القواعد الدائمة فى مسرح نعمان عاشور ، وليست له سابقه ـ مثلاً ـ فى « الناس اللى تحت » .

وتختلف هذ المسرحية من الناحية الفنية عن « الناس اللى تحت » كثيراً . .

الناس اللى تحت شخصيات ، تعتمد على التكنيك التشيكو فى الذى يتخلى عن الصراع الأرسطى ، والحدث التام ذى البدايه والوسط والنهايه ، ويقوم على أساس موقف ينطلق من نقطه معينه ، ثم ينمو بشكل تراكمى ، ليصب فى نقطة معينة هى نهايه المسرحيه .

الناس اللى تحت مسرحية شخصيات بالدرجة الأولى ، وهذه الشخصيات خلال حركتها وتفاعلها تصنع الحدث بمواصفاته الخاصه . .

لكن وابور الطحين مسرحيه حدث بالدرجه الأولى ، فلدينا حدث تام ، له بدايه (إيقاف الوابور وطلب رفع السعر) ووسط (خطف شلبيه فى محاوله الاستيلاء على الأوراق وضرب صفوان وخطف أحد الأطفال) ونهاية (المواجهة بين الفلاحين والملاك ، وفك أسر شلبيه ، وانتصار المجموع .

وحين نتحدث عن حدث تام فنحن نعنى بالضرورة وجود صراع تام .

ويعيب الحدث فى مسرحيتنا الإطاله الواضحه فى الفصل الثانى والثالث إلى حد الترهل . ولعل السبب فى ذلك هو حرص الكاتب على أن تكون مسرحيته ثلاثة

فصـول ، ولو أنـه ضم الفصلين فى فصل واحد واستبعد الجزء الخاص بإصرار صفوان على اللجوء عوضاً عن القوه ، وكذا المشهد الذى يتخيل فيه بهلول نفسه عمده ، وصعّد الصراع بعد خطف شلبيه إلى نقطة المواجهة مباشـرة لجاءت المسرحيـة أكـثر تكثيفاً وتماسكاً .

والعيب الثانى فى مسرحيتنا هو التحول غـير المنطقى فى النهـاية ، إذ يقـرر العمده ببسـاطه أن يصبح وابو الـطحين ملكيـه عامه ، ولو أن الأمر بهذه البساطه ففيم إذن كان الصراع ، وفيم كانت المسرحية أصلاً ؟

●

والشخصيات الرئيسة فى هذه المسرحية نوعان : ملاك ظالمون وفلاحون مظلومون ، عدا رجال ثلاثة هم : مسعـود ، بهلول ، وسلمان الحلوانى . فالأولان بدأا فى خدمة السادة ثم تحولا إلى صفوف الفلاحين ، أما الثالث فهو غريب عن البلده ، يشارك كنوع من شهامه القروى الذى لا يقبل الظلم ولو على غيره .

وأهم الشخصيـات المـالكـه : العمـده وشقيقه سليم ، وقد عمد كاتبنا إلى إظهار سليم أكثر شراً من العمـده ، فهو الـذى جعـل الفلاحين يتنـازلـون مـرغمـين عن أسهمهم فى الوابور ، وهـو مدبـر الخطف والعنف ، لكن هذا كله ليس كافياً فى رأيى لإقناعنا بطيبة العمده أو حيدته ، إذا كان طول الوقت يعلم بالتأكيد بأن الوابور ليس ملكاً له أو لأخيه ، ومع هذا شارك فى الظلم بالسكوت على ذلك ، بل رأيناه فى الفصل الأول يشارك أيضاً فى التآمر .

أمـا أهم الشخصيات بـين الفـلاحـين فهم : صفوان ، جوده ، وشلبيه .

وصفوان هو الفنان الذى يواجه الـظلم بفنـه وبتـدبيـره الجمـوع ، ولعـل هـذه الشخصية فى موقفها من العمده هى البذرة الأولى التى كانت وراء كتابة نجيب سرور - مخرج المسرحيـه - لمسرحيـة « منين اجيب ناس » التى تعتمد على المواجهه بين حسن الفنان الشعبى والعمدة .

أما جودة فهو العامل الذى لم يخن أبناء بلده ، ولم يتردد فى التضحية بـوظيفته من أجلهم ، ولم يتراجع عن قيادة الصفوف فى وجه الملاك واتباعهم من أجل الحق .

وشلبيه هى البنت الجميلة ، التى تحتفظ فى صدرها بأوراق ملكيه الوابور ، الذكيه التى تنقل الاوراق فى الوقت المناسب الى من لايُشك فيه ، القويه التى تتحمـل الخطف والحبس فى سبيل بلدها .

وهذه الشخصيات جميعاً جيده ، عـدا صفوان الذى نراه فى جزء من المسرحية يصر على اتباع الحيله دون طائل .

وإذا جئنا إلى شخصية مسعود ، المشرف على وابور الطحين ، الذى لا يعرف الشرف كما نراه فى بداية المسرحية حيث نسمع من الفلاحين هذه الجمل بشأنه :

« بيجـر صنى سـاعـة مـا آجـر أشيـل الشيله » .

« قبل الوزن وبعده بيمسك فيّه » . . بيمد إيده تحت المقطف . . أبعد عنه . . يشد اكتافى » .

« بيواعدك على ايه ؟

- ولا عـلى حـاجـه . . غـير شى أبقى أرجع على رواجه »[11] .

نجده كلباً من كـلاب السلطه ، يظلم الناس لحساب سادته ، إلا أنه فى النهاية ، وعنـدما تشتـد المـواجهـه ينضم لصفـوف الفلاحين :

سـليم : مـسعـود ! عـجيبـه ! إنت معاهم ؟

مسعود : مراتى وولادى . . بلاهم ؟

(وينـزل إلى الأهـالى ليحتضن زوجتـه وأولاده)[12] .

ولسنا نعرف من أين جاءت هذه الزوجه وهؤلاء الأولاد فجأه ؟ إن هـذه الأسـرة لم يكن لها وجود من قبل وإنما جاء بها المؤلف لأنه كان يريد أن ينهى مسرحيته ، لذا كان غـريبـاً ، وجـاء التحـول المتـرتب عليـه مفاجئاً ، وبعيداً عن المنطق الفنى .

وبهلول فى مسرحيتنا ككـل البهاليـل ، ظاهره البله وباطنه العقل ، غير أن الكاتب لا يكشف عن الجـزء العاقـل إلا قـرب النهـايـة ، بـالتحـديـد فى مـطلع الفصـل الثالث ، وأظن أن هذا جاء متأخراً للغاية ، وقد ترتب على هذا أن بدا معظم كلامه غير متسق مع شخصيته كأبله .

وهكذا نرى أن الشخصيات هنا جاءت أقل جودة من شخصيات الناس اللى تحت التى تعتمد اعتماداً كبيراً على الشخصية .

وفيما عدا مشهد بهلول الذى يتخيل نفسه فيـه عمـده لا نكـاد نجد كـوميـديـا فى المسرحية ، بل إن هذا المشهد نفسه - كما اسلفنـا - زائد .

●

واللغـة فى هذه المسرحية تعتمـد عـلى السجع اعتماداً واضحاً ، وفى بعض المناطق تصبح موزونه أو شبه موزونه ، والسـر فى هـذا أن هـذا العمـل كـان فى الأصـل «أوبريت» . وهى فى مجملها تـذكرنـا بلغة رشاد رشدى وتلاميذه الدكاتره الذين طالما هاجمهم الراحل نعمان عاشور .

وتقـع اللغة فى الجـزء الأخير فى وهـده المباشرة والخطابة ، نظراً لأن الكاتب يريد أن يجمل فكره فى عبارات محددة ، لذا نجد مثل هذه العبارات :

- «المكنه مالهاش أسياد» .
- «النبى آدم سيد المكنه» .
- «صاحب المكنه اللى يشغلها» .

وفى نهايـة الحديث عن هـذه المسرحية نقول إنها تقف وحيدة بين بقية أعماله ، من حيث أنها تجسـد معنىً كليـاً وتجـرى فى الـريف ، وتعتمـد عـلى الحـدث بـالمعنى الأرسطى ، وتتسم بالطبيعة الغنائيه .

(٣)

بعد أن تحدث نعمان عن الملكية التعاونية فى الريف جاء دور الحديث عن الاشتراكية فى القـطاع الصنـاعى مجسـده فى القـطاع العام ، لذا أعاد كتابة مسرحية المغناطيس التى كتبها أول مره عام ١٩٥٥ ، وأسماها «عطوه افندى قطاع عام» وعبر من خلالها عما يريد أن يقول .

والمشكلة المحورية فى المسرحية يلخصها عطوة أفندى حين يقول :

«من خمسة وعشرين سنه وأنا باخد سته جنيه ، زادت جنيه بقوا سبعه . أنا معايا الكفاءه بتاعت زمان . . الكفاءه . والدنيا كلهـا زادت . . عملوا عـلاوات وعملوا مكافآت وعملوا معاشات وادوهم ارباح . إدوهم زودوهم ورقوهم»[13] .

وطـرفا الصـراع هما : عـطوه افندى ، والحاج حسنين ابو المال . .

وعـطوه افندى رجـل مهضـوم الحق ، يهرب من واقعه بالسكر[14] . قضى حياته سلبياً . كان حلمه عندما تخرج أن يعمـل

بالقطاع الحكومى ، لكنه لم يوفق لأسباب صحيه ، فاضطر للرضى بالعمل لدى حسنين ابو المال . لكنه فى النهاية بعد أن أقامت الدولة القطاع العام ، واعطت العاملين فيه العديد من المكاسب ، تجدد حلمه بأن يعمل فى الجمعية الاستهلاكية ، ومن هنا دبت فيه روح التحول ، فثار على الرجل الذى استغله . وقدم أوراقه للعمل فى الجمعية ، وقبلت الأوراق ، إلا أنه رغم هذا وافق على العوده إلى المحل مرة أخرى بعد أن تعهدوا له بأن تكون معاملته فى القطاع الخاص مساويه للمعاملة فى القطاع العام .

أما حسنين ابوالمال فهو بقال تموينى لا خلاق له ، يغش فى التموين ، وينصب على الضرائب ، ويتظاهر بالتدين ، فيحج ويفتح فى المحل مصلى ، فى الوقت الذى يخبىء فيه البضائع للمتاجره بها خارج التموين .

من هذا الخلاف بين المستغل (بفتح الغين) والمستغل (بكسرها) تستمد المسرحية خيطها الأصل ، وحول هذا الخيط تنمو خيوط أخرى تسهم فى تحقيق الحركة والصراع فى المسرحية .

الخيط الأول يرتبط بمحمود ابو المال شقيق الحاج حسنين وشريكه ، وصاحب الحق الضائع فى بطن شقيقه .

ومحمود رجل خجول ، سلبى ، استغل الحاج فيه هاتين الصفتين ليكون ثروته ، وحين جاء وقت حساب الضرائب والتموين عن السنوات الطويلة الماضيه تنازل الحاج له عن المحل لينفد بجلده ويترك له المسئولية .

أما الخيط الثانى فهو خيط السنى ، وهو عامل بسيط ينظر إلى الدنيا بمنظار التواكل ، ويرى أن «الليله اللى تباتها جعان تنكتب لك فى الجنه» ، ولذلك فهو غارق فى البخور والضباب ، ولا يعى الاعيب الحاج ، ويؤكد أنه رجل مبروك ، وينظر إلى عطوه كرجل سكير لا أكثر . ولا يحوله عن موقفه إلا الزواج بفرحانه صاحبة البيت الذى يخبىء فيه الحاج البضائع التى يتاجر بها فى السوق السوداء .

والخيط الثالث هو خيط قمر ، الشابه ، الجميله ، بنت الأكابر ، سليلة عائلة الفاخورى العريقه ، التى يحبها محمود دون أن يصرح ، ويريد الحاج أن يتزوج بها لتنجب له الأولاد الذين يريدهم بعد أن عجزت زوجاته السابقات عن ذلك .

وقمر إيجابيه ، لذا ترفض الحاج ، إلا أن الحاج لا ييأس ، ويوسط فرحانه ، ويشترى الشبكه فعلاً ، ويرسلها لأمها ، لولا أن عطوه بعد تحوله الإيجابى يفسد تخطيط الحاج ، ويخطب قمر لمحمود ، ويأخذ الشبكة التى أحضرها الحاج ، ويقدمها على أنها من محمود ، لتنتهى قصة قمر/محمود نهاية سعيده .

وإلى جوار هذه الشخصيات التى تقع بين محورى عطوه وحسنين هناك شخصية أخرى لها استقلالها ، وإن كانت غير منقطعة الصله بما يحدث فى المسرحية ، وهى شخصية الدكتور غريب .

غريب هو الأخ الأكبر لقمر ، حصل على الدكتوراه من فرنسا فى علم النفس ، وعاد ليعالج أهل الحى ، وهو يتمرد عليهم حيناً ، ويعود إليهم حيناً ، والمهم أنه هو الذى يشفى عطوه افندى من سلبيته . وإنه يحب ابنته ، بعد هذا الاستعراض للمسرحية ننظر إليها نظرة نقديه . .

أول ما نلاحظه على المسرحية أن موضوعها دعائى ، أراد به المؤلف أن يمجد دورا الثورة لقطاع العام فى تغيير وضع العمال وإعطائهم حقوقهم ، حين كان القطاع العام شيئاً جديداً علينا ، لكن ماذا يبقى من المسرحية بعد أن أصبحت حقوق العمال مضمونة بالقانون ، وتغيرت أوضاع كثيرة كانت قائمة فى الستينيات ، لعل من أهمها أن أصبح الموظف الحكومى وموظف القطاع العام هم أفقر مواطنى مصر ؟

الملاحظة الثانية على المسرحية أن بعض شخصياتها معيبة من الناحية الفنيه ، وهذا تفصيل الأمر :

● إن نعمان عاشور جعل من عطوه افندى ، وهو الشخصية المحورية فى مسرحيته وسيطاً لحمل أفكاره الدعائية ، لذا لم تأت شخصية من لحم ودم . مثال ذلك إنه يدفعه فى الفصل الأول دون تمهيد إلى الثورة على الحاج ، وتهديده ، كى يترتب على هذا تحول مسار الشخصيه الذى تقوم عليه المسرحية ، لكن لأن التحول كان مفاجئاً فقد كانت النتيجة فى غير صالح الشخصية ، إذ فقدنا الاقتناع بها طوال الوقت .



نعمان عاشور

● فى نهاية المسرحية يعلن الحاج حسنين ابوالمال تحوله إلى «قطاع عام» وموافقته على جميع مطالب عطوه وهى :

«المحل يشتغل على حسب القانون الاشتراكى ، العمال فى مجلس الادارة ، والأرباح سنوية ، والعلاوات دوريه ، والتأمين يمشى»(١٥) .

وأكثر من هذا يمزق الكمبيالات التى يجب تحصيلها من فرحانه ، ويصبح رجلاً مختلفاً عن ذى قبل . وهذا كله غير منطقى ، ويذكرنا بتحول العمدة فى وابور الطحين .

● تربط قمر بين رغبة الحاج فى الزواج منها وبين أن تكون جاموسه ، وتردد طوال الوقت «أنا مش جاموسه» والسؤال هو : لو أنه كان يريد زواجها دون أن تنجب له هل كان الأمر سيختلف ؟

● أما شخصية الدكتور غريب فهى أسوأ الشخصيات من الناحية الفنيه ، فهو بحبه لإبنة عطوه يريد كسر الحاجز الطبقى ، وبفتحه العياده فى درب عجور وعلاج الناس مجاناً يؤكد إيمانه بالشعب ، لكن تصرفاته وأقواله كلها لا تتفق مع هذا ، فهو يصيح فى السنى «يا غبى» ويشتم تمرجى عيادته «يا حمار» ويصف الحى الذى يعيش فيه بأنه «قبور حيّه» ويقول عن أهل الحى : «دى الأشكال اللى ماما عاوزانى أرجع تانى أفتح العياده عشانها ؟» إنه تعال يصل إلى حد المرض . ولا يمكن تبريره بأن غريب حائر بين فكره وقلبه ، لأن غريب منذ ظهوره وحتى آخر دقيقة يتصرف بطريقة توحى إنه مريض نفسياً وليس طبيباً يشفى الناس . إنه غير قادر على التكيف لذا يهرب

مثل عطوه بالسكر ، بل نراه فى أحد المواقف يتحدث عن الانتحار :

«اسـأليني احسن أنـا ليـه مـاشنقتش نفسى ، لو كان البشكير ده أطول من كده كنت شنقت بيه روحى وانتهيت»(١٦) .

وتعانى هذه الشخصية من الافتعال ، واقحام الثقافة فى حوارها دون مبرر ، وعلى سبيل المثال حين يعرف الدكتور أن أمه وضعت كتبه أثناء غيابه فى الصندره ، يقول هذا :

«المسأله دلوقت تتركز فى نقطه واحده : أنا موجود أو غير موجود ؟ زى هاملت . أنا بقيت هاملت . والسؤال أنا موجود أو غير موجود ؟ ردوا عليه . مش عاوز أقع فى حيرة هاملت . مش عاوز اقتل حد أو اموّت حد . . ردوا عليه . أنـا مـوجـود أو غـير موجود»(١٧) .

هذا إقحام لاسم هاملت لا معنى له ، وتشدق بجملة شهيره لا داعى له . وهذا وذاك يجعل شخصية غريب مفتعله ويوهن امكانات التعاطف بين المتفرج وبينه .

لكن اسوأ ما فعله كاتبنا ببطله أن جعله يشخص مـرض إحـدى الفتيـات دون أن يراها ، وهذا أمر غير مقبول علمياً ، كما ان التشخيص نفسه فيه سذاجه .

وهكـذا تجتمع العيوب عـلى شخصية غريب لتجعلها شخصية بالغة السوء .

إن نعمان فى هذه المسرحية كان غير موفق تـمـامـاً فى كثـير من الشخصيـات وتهبط الكوميديا فى هذه المسرحية بشكل ملحوظ ، وفى الأحيـان القليلة التى تأتى فيهـا تعتمد أساساً على الألفاظ مثل :

– يتحدث الدكتور مع عطوه عن مرضه فيقول له إن كل ما عنـده جاء فى «جـالو» قاصداً ذكـر احد العلماء النفسيين ، فيرد عليـه عطوه «جـالـو ولا مـاجلوش» بمعنى «قالوا» .

– يقول الحاج إنه سيضرب تفليسـه ، فيسأله الدكتور «تفليسه ده مين ؟» .

أى أن نعمان فى هذه المسرحية فقد الكثير من خصائصه التى جعلت مسرحيات مثل الناس اللى تحت وعيلة الدوغرى تتألقان .

●

أما اللغة فى هذه المسرحية فقد تأثرت إلى حد بعيد بالشخصيات ، وقد رأينا من قبل نماذج للمباشـره والخطابيـه فى أحـاديث عطوه ، ورأينا شيئاً من تقعر الدكتور وهو يتحدث عن هاملت ، وهذا وذاك يصلحان نموذجـاً لطبيعـة اللغـة التى تنطق بهـا الشخصيتان معظم الوقت . ولا بأس من تقديم عدة نماذج إضافية من تقعر غريب وعطوه . .

– يقول غريب لأم سنيه التى يشخص لها مرض ابنتها : «من التشخيص المبدئى بنتك مصابه بمرض عصبى عصيب . عندها أوريبوس كومبلكس . . جنـرال أوريبوس كـومبلكس . . فى الحالـه العـاديـه . . فى الحـاله السكنيـه . . وفى أبسط مـظاهـره» ويقول فى موضع آخر إنها تعانى من «الرمز المفتقـدّ للجنس المضـاد» ثم يصف لهـا العـلاج : «وعلاجهـا الـوحيـد الانعـزال الكـلى . . كـومبليت سيبـاريشن»(١٨) . . يقول عطوه عن مرضه لمحمود :

«المرض اللى عندى تداعى الأمانى . لما توصل لحالة سالب النهائيه ينهار الجدار . مايبقاش فيه فرق بـين الأمنيه وتحقيقهـا ـ الخ»(١٩) .

هـل هذه هى لغـة نعمان عـاشور التى طالعتنا وطالعناها من قبل ؟ إنها لغة مختلفه إلى حد بعيد ، وأظن أن المسئول عن هذا المستـوى الـلغـوى ، وعـن ضـعـف الشخصيـات وعدم التفجر الكوميـدى فى هذه المسرحية هو انخراط نعمان فى الدعاية أكثر من اهتمامه بالفن .

(٤)

إذا كان نعمان قد وقف محتفياً إلى جانب الثوره وانجازاتها على طريق الاشتراكية من قبل ، فقد تغير هذا الموقف فى النصف الثانى من الستينيات ، وبدأ يكتب منتقداً بعض التغيرات التى تحدث فى ظل الثورة ، والتى يمكن أن تؤثر على المسيرة ، وهذا يدل على شجاعته بكل تأكيد .

كتب نعمان عام ١٩٦٧ مسرحية بعنوان «بلاد بره» رصد فيها التغيرات الهائلة التى تمت لصالح الطبقة العامله ، وانتقد تسامح الثورة مع الرأسماليين القدامى ، وسماحها لهم بإدارة مؤسساتها الكبرى ، فى الوقت الذى يعمل فيه هؤلاء الرأسماليون لتحطيم الاشتراكية وتخريب البلاد .

وقد يقول البعض إن النقد هنا من داخل النظام ولصالحه ومنبعه الغيرة عليه ، وهذا صحيح ، لكن النظام فى هذه الفتره كـان حساساً تجاه النقد ، كما أنه كان حريصاً على التغـير السلمى وعـدم تصعيـد الصـراع الطبقى ، ومن هنا نشأت صيغة تحالف قوى الشعب ، وكانت الرأسمالية الوطنية إحدى هذه القوى .

ويقوم الجدل وتنبع الحركة فى مسرحيتنا من خلال الثنائيات . .

● **ثنائى النمس/نادربك**

ومحمد النمس زعيم عمالى ، لـه نشاط نقابى واسع ، ودرجة الوعى الثورى لديـه عاليه ، ولأنـه واع لألاعيب الرجعيـة فهو يقف لها بالمرصاد ، خاصة وأن الأمر يخص أسـرته . أمـا نادر فهـو رأسمالى قـديم ، وسليـل بـاشـوات ، أممت الثـورة شـركـة السياحة التى يملكها إلا أنه رغم هذا استطاع تهـريب ثروتـه إلى الخـارج بـاسم ابنتـه . وبحسن نيه جعلته الثوره يشرف على العديد من الشركات السياحية ، واستغـل منصبه للاتجار فى البضائع المستورده التى يحضرها باسم السياحـة وهى فى الحقيقة لا عـلاقة للسياحة بها . وأهم من هذا كله أنـه أمام الناس اشتراكى صميم وبعيداً عنهم يمقت الاشتراكية وكل انجازات الثورة ، ويسميها الزلازل .

● **ثنائى رحمه/شبكشى**

ورحمة هى حماة محمد النمس ، وزوجه معلمه الاسطى زلط الذى كان زعيماً نقابياً مرموقاً ، وعن هذا وذاك أخـذت فأصبح وعيها حاداً بالرجعية والتقدميه . ولذلـك فهى امتداد للحزب الثورى التقدمى فى هذه المسرحيه ، على عكس شبكشى الذى يعتبر امتداداً للرجعية .

قضى شبكشى حيـاتـه فى خـدمـة الباشوات ، وبعد انتهاء عصرهم اشتغل فى الجمعية الاستهلاكية ، إلا أنه ظل فى قرارة نفسه تابعاً لأسياده القدامى ، لذلك تسميه رحمه «ربيب الرجعيه» .

ورغم التناقض الواضح بين الشخصيتين فـإن رحمة قـررت أن تتزوج شبكشى حتى تحارب الرجعية الكامنة فى نفسه بعـد وفاة زوجها النقابى التقدمى .

● **ثنائى على/بدريه**

عـلى ابن الطبقـه العـامله ، ابن رحمـه والمعلم زلط ، دخل الجامعه بفضل الثوره

وأصبح مهندساً ، وتدرب فى المانيا والنمسا ، وخطب بدريه شقيقة الدكتور فخرى الكيميائى المتزوج من المانيه ، الذى يعيش فى المانيا ، ويعاون نادر فى تحقيق أغراضه . ولأن بدريه تريد السفر إلى بلاد بره فهو أيضاً يريد السفر ، لأنه فى الحقيقة مجرد تابع ، والمشكلة أن بدريه تراه متردداً ولا تنسى أصله ، وفى النهاية تسافر وتتركه ويبقى احتمال السفر قائماً إلا أنه لا يسافر .

● **ثنائى ابراهيم النمس/بدريه**

وابراهيم هو شقيق محمد الزعيم العمالى ، ممثل لا بأس به ، أعجبت نانا إبنة نادر بك به ، وقررت أن تسافر به من قبل أن تراه ، وعن طريق صديقتها بدريه وعلى حصل اللقاء ، واستمرت العلاقة بين شد وجذب ، خاصة أن محمد النمس كان لا يريد لأخيه أن يقع فى شرك الرجعية ، إلا أن نانا تنتصر فى النهاية وتأخذ ابراهيم معها بعد إغرائه بأنه سيصبح ممثلاً عالمياً .

وفى حقيقة الأمر فإن على وابراهيم مضللان .

● **ثنائى متولى/زهيره .**

وزهيره هى بنت الباشا القديم ، وأيضاً ابنة عم نادر ، أحبت السائق الذى يقود سيارة أبيها ، وتزوجته ، فطردها والدها لا من بيته فقط بل من مصر كلها ، وعاشت هى ومتولى ثمانية عشر عاماً فى أوروبا ثم عادا بعد الغيبة الطويلة إلى بلادها بعد أن أرسل إليها نادراً الذى أخذ ثروتها ، وراح يمنيها بالوعود ، غير أن الشركة التى وضع فيها نادر أموالها تؤمم وهى فى الطريق إلى مصر .

وزهيرة فى هذه المسرحيه يمامه طائره طوال الوقت تحب بصدق ، وتفيض رقه .

أما متولى فهو السائق الذى أحب اليمامه ، وهو شقيق رحمه ، وقد عاد إلى مصر غير مهتم بأموال زوجته الضائعه ، بل عاد ليبدأ حياة جديده ، واشترى سيارة من الخارج ليحولها إلى تاكسى يعمل عليه إذ لم ينس مهنته . وحين يعرض عليه نادر أن يعمل فى شركة السياحه التى يديرها يرفض ، ثم يوفق للعمل مديراً للحركة فى هيئة النقل . وتحمل امرأته بعد ثمانية عشر عاماً ، رمزاً لعهد جديد يولد من اللقاء بين الطبقتين .



● يبقى بعد هذا رجل واحد لا يدخل فى ثنائى من هؤلاء هو ولى الدين بك ، الذى يذكرنا كثيراً برجائى ، لولا أن رجائى يتوه بفعل الخمر ، بينما يتوه هذا فى التاريخ الفرعونى ، فيما يشبه الخبل . وهذا الرجل يربط فى توهانه بين الماضى والحاضر ، لكنه لا يتجاوز بشخصه الماضى أبداً ، لذا يصف نفسه بأنه محنط .

من تفاعل هذه الشخصيات جميعاً تتولد الحركة ، أو فلنقل الحدث ، فى مسرحيتنا .

وأعتقد أن الفصلين الأول والثانى من المسرحية فيهما حدث آرسطى تام ، يبدأ مع طرح بدريه وعلى فكرة السفر إلى بلاد بره على ابراهيم ، ويتأزم عندما يذهب الجميع فى الفصل الثانى إلى فيلا نادربك ، وينفرج حين يأتى محمد النمس إليهم وينقذهم جميعاً من براثن نادر وفخرى وبدريه ونانا . ولعلى لا أكون مبالغاً لو قلت إن هذين الفصلين يمثلان مسرحية كامله ، إلا أن المغزى فى هذه الحاله لا يمثل وجهة نظر نعمان الذى يريد أن ينبه إلى الخطر ، لذا كان من الضرورى بالنسبة له كى يعبر عما يريد أن يضيف الفصل الثالث ليضمنه التحذير الذى يهدف إليه .

نعود مرة أخرى للشخصيات . .

الشخصيات التى تمثل الرجعيه فى هذه المسرحيه جميعاً مرسومه بدقه ، نادر بك الناعم ، الثابت الجأش ، الحاقد على الثورة ، المتعامل معها . . والدكتور فخرى المحب للموسيقى كالألمان ، صاحب البايب ، الذى ينظر لما يحدث فى المجتمع من بعيد . . لكن أهم شخصيات هذه الفئه من الناحية الفنية هى بدريه ، إنها المفجر الأكبر للكوميديا فى هذه المسرحية . أسهل ما عندها أن تخلع ملابسها حتى فى الشارع لمجرد سقوط نقطة عرقسوس عليها ، متمرده على الصناعة المصرية ، ترى فى الأقمشة المحلية خيش ، ولا تكف عن محاولة خلعها طوال الوقت ، ويطير عقلها أمام الأجهزة الكهربائية الواردة من أوروبا ، بل وكل ما هو قادم من اوروبا بما فى ذلك زهيره نفسها التى عادت من اوروبا بعد سفر طويل .

وعلى العكس من هذه الجوده نجد أن الشخصيات التقدمية ، وبالتحديد محمد النمس ورحمه ، مجرد أبواق ، شخصيات فصلها نعمان عاشور لتحمل أفكاره ، فمحمد ينظم أسرته . . لماذا ؟ لنسمع إليه :

«المولود الجديد صرخته تصد فى كل غيط بنعرة جاموسه ، وفتحة قنايه ، وترن فى كل مصنع بزمارة ورديه زياده . فما بالك لو كانوا تلاته ؟ عاوزين لهم كام جاموسة وكام قنايه ؟ وكام ورديه زياده ؟ أكل وكسوه بس . . دا غير السكن وغير التعليم وغير العلاج وغير الجواز» .

وهو مؤمن بالتخطيط ، لذلك خطط لأسرته ، حتى إنه يقول لزوجته فى أحد المواقف : «عايزه تعيشى من غير خطه ؟» وينادى بالادخار ، ولا يكف عن الخطب ، يقول مثلاً :

« . ـ أى نفس لازم يكون عندها الوعى الكافى بحقيقة التطورات الاقتصادية ، ما عدا النفس الرجعية ، لأنها نفس قدريه . أماره بالسوء»[٢٠] .

وأشد منه خطابه حماته ، رحمه ، وهذه نماذج من كلماتها :

– «كله من تأثير الرجعية . . الرجعية لسه تأثيرها واضح على أغلب العقول» وترد على عصبيه زهيره بقولها :

«مش عارفه ايه اللى حصل ؟ العصبيه بتاعتهم دى ماعدتش تنفع النهارده . داحنا فى اشتراكيه يا حبيبتى مش لعبه» .

وتفسر رغبة زهيره فى الخروج من بيت الأسره هى وزوجها متولى :

«عاوزه تطلعه معاها الطبقه العاليه . . الكلام دا بطل . . خلاص . . بح . . ماعدش منه . . مافيش عندنا طبقه تعلى على بقية الطبقات» .

وتدافع عن زوجها الراحل فتقول : «ولا اكمنه كان عامل فى البلوتاريا ؟» .

وحين تتذكر زوجها لا تتحسر على موته لذكرياتها الجميله معه ، بل تقول :

«مات بحسره من سنتين بس ، بعد ما اتقررت الاشتراكية . . كان نفسه يدنه عايش لغاية ما يشوفها ماليه البلد» .

ويعطيها زوجها شبكشى عقداً ليلهيها عنه ، فتقول :

«دا اللى خلاه يدينى العقد علشان يلخمنى بيه ، وفاكرنى مش فاهمه حركة التاريخ»[٢١] هل يمكن أن يكون هذا أسلوب امرأة مصرية كان زوجها يعمل سمكرياً فى الحاره ؟ وبافتراض أن زوجها كان نقابياً ، وأن زوج ابنتها زعيم نقابى ، بل ولنفترض أنها متعلمه فهل رأينا سيدة مصرية تتحدث بهذه الطريقه ؟ إنها ليست شخصيه حقيقيه ، إنها بوق ، ولم يعطها قيمة فنيه سوى قدرة نعمان على رسم شخصية المرأه المتسلطه التى رأيناها من قبل فى بهيجه هانم ، وأجاد فى رسمها مرة أخرى فى زينب الدوغرى .

وقبل أن نترك الشخصيات للحديث عن الكوميديا نقف وقفة سريعه عند شخصية زهيره . . عند زيارة زهيره ومتولى لنادر بك فى بيته تتشاجر هى وزوجها ، ثم تطلب من نادر الحمايه ، وبالفعل يقوم بصحبتها لأعلى ويطلب من الدكتور فخرى أن يصحب متولى للأنتريه ، ثم يدور بين زهيره ونادر حوار غريب نسمع فيه هذه العبارات من زهيره :

زهيره : يا خساره . . يا خساره يا نادر . . ياريتنى حبيتك انت الأول بدل ما كنت أقع فيه . . الوحش . . رجع لأصله . . سواق . . دا حتى كان عربجى . . عربجى .

الوحش ، ياما بكّانى ، انت فاهم احنا كنا فى أوروبا مرتاحين ؟ دا بهدلنى . أنا عارفه عشت معاه العمر دا كله ازاى ؟ . . . . هو علشان رجع لأهله وطاوعته ورحت معاه عندهم ؟ شتمونى ، بهدلونى ، بيكرهونى يا نادر وبيكرهوك انت كمان .

دول عايشين على نعمتنا وفلوسنا . بيتشطروا علينا بالزلازل»[٢٢] .

هل هذا تصرف أو حديث سيده نراها طوال الوقت تتعلق برقبة زوجها ، وقبلت أن تترك البلد وتسافر إلى آخر الدنيا لأجله ، وضحت بثروتها فى سبيله ؟ هل يمكن أن تفعل سيدة مصرية ، أو حتى غير مصريه هذا امام خصمها بعد ثمانية عشر عاماً من التحدى والغياب ؟ ألم تفكر فى ان هذا سيجعل نادر يشمت فيها ؟ ألم تفكر فى أن هذا سيسىء للإنسان الذى أحبته أمام خصمه الذى كان يريد أن يأخذها منه ذات يوم ؟

إن نعمان كتب هذا الموقف غالباً ليمهد لنهاية ساخنه للفصل الثانى ، تنفرج فيها الخيوط بعد أن تنعقد وتحتدم ، لكنه لم يكن موفقاً فى رأيى من الناحية الفنيه .

●

ولا شك أن كم الكوميديا فى هذه المسرحية يفوق كثيراً ما رأيناه فى وابور الطحين وعطوه افندى ، وقد تحدثنا من قبل عن الحركة كمصدر للإضحاك عندما أشرنا إلى محاولات بدريه الدائمه لخلع فستانها ، إلا أن الحركه ليست هى المصدر الوحيد للإضحاك فى مسرحيتنا ، فهناك أيضاً المفارقات اللفظية ومن أمثلتها هذا الحوار بين زهيره ورحمه :

زهيره : سى ترو .

رحمه : إنتى سى ترو ، وأنا ساتراه ، ومانستروش ليه ؟»[٢٣] .

ومن امثلتها هذا الحوار بين ابراهيم وبدريه التى خلعت فستانها لسقوط العرقسوس عليه :

بدريه : البه بالعرقسوس ؟

ابراهيم : عاوزاه بالقصب ؟[٢٤] .

والقصب هنا فيها توريه بين القصب كمشروب ، والقصب الذى تزين به الملابس .

وهناك أيضاً اللزمات كمصدر من مصادر الإضحاك ، ومن أمثلة ذلك «كلمة القدر» التى يكررها شبكشى فى الفصل الأول ويلتقطها منه محمد النمس ويجعلها لازمة يعلق بها على حديثه .

أضف إلى هذا الطبيعه الخاصه لشخصية رحمه كامرأة متسلطه ، باعتبار أن هذا النوع من الشخصيات مصدر مضمون ومجرب فى مسرح نعمان عاشور .

●

وأظن أننا لم نعد فى حاجة للحديث عن اللغة بعد النماذج التى رأيناها عند الحديث عن شخصيتى محمد النمس ورحمه ، فهى مباشره وخطابيه ، وفيها يتعلق برحمه تعتبر اللغه اعلى من مستواها كثيراً . وعلى العكس من ذلك نرى اللغة فى بقية المسرحية متسقة مع الشخصيات ، ومتدفقه ، ومستقاه من صميم الحياة اليومية كما يليق بالمسرح الواقعى .

●

وفى هذه المسرحية يكسر نعمان عاشور الإيهام ثلاث مرات ، فهو ينهى الفصل الأول بأن تقول رحمه لابنتها وشبكشى زوج المستقبل :

«دا فصل المؤلف ، هو اللى عاملها فينا وفيكم وفى الجمهور ومخبيها على النقاد . . النقاد . . علشان يشتموه من أول ستاره»[٢٥] .

وتتكرر المسأله مرتين فى الفصل الثانى ، مره لأن نانا تريد أن تأخذ ابراهيم بعيداً عن عيون الجمهور ، ومرة لأن الحدث توقف ــ كما يحدث فى اللا معقول ــ وعلى الممثلين أن يجدوا له حلاً . وفى رأيى أن هذه المحاوله من نعمان عاشور لا أهمية لها من الناحية الفنية ، ويمكن الاستغناء عنها تماماً دون أن تتأثر المسرحية .

(٥)

بعد حرب اكتوبر حدث فى مصر تغير هائل شمل الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، فقد بدأت الطبقات التى بشر نعمان بهبوطها إلى الصعود ، وظهرت الرأسمالية ، وفُرغت الاشتراكية من معناها تحت دعوى الانفتاح ، وأصبح الانفتاح مرتبطاً بأخلاقيات جديده على المجتمع المصرى ، أساسها البحث عن المصلحة ، والارتباط بالغرب فيما ينتجه من سلع استهلاكية ، وضرب الصناعة الوطنيه ، بالإضافه طبعاً إلى مفهوم النهب والكسب السريع مهما كان المقابل .

وأكثر من تألم من هذا الوضع فئتان : الذين بشروا بالثورة قبل حدوثها ثم أيدوها بعد أن تحققت ووقفوا إلى جوارها ، والجيل

الذى تربى فى ظل الثورة وتشرب مبادئها وخاض معاركها فى ١٩٦٧ و١٩٧٣ . وكان لابد أن يكتب أصحاب الأقلام الشريفه عن هـذا ، وأن يصفوا المـرض ويشخصوا العله . وبالفعل كتب الكثيرون ، ومن أهم من كتبوا مؤلفنا الملتزم بقضايا وطنه : نعمان عاشور .

ونعمان عاشور فى هذه المسرحيه لا ينتقد من داخل النظام كما رأيناه من قبل ، بل من موقف المعارض ، ويعارض فى عام ١٩٧٧ الذى كان بداية لمصادرة حرية الرأى وضرب المعارضه . وهذا أمر يحسب لـه دون جدال .

اختار كاتبنا قيمة شهيره فى الأدب العالمى لينسج على منوالها ، وهى تيمة «عودة الغائب» . والغائب فى مسرحيتنا هـو الضابط هشام الـذى شارك فى حـرب اكتوبر ، ولم يعد من الحرب ، وظنوا أنه استشهد ثم تبينوا أنـه أسير فى اسرائيل ومصاب بشظيه تسببت فى بتر ساقه ، وفجأة يعود ليرى ما جرى فى مصر أثناء غيابه . وما جرى طبعاً هو الانفتاح .

كـان هشام ينتمى لأسـرة متواضعـه ، فوالده عطار فى حى المدبح ، وحين ذهب إلى الحرب لم يكن والده يملك من حطام الـدنيا سـوى محل العطاره والمنزل الـذى يقيمون فيه فى المدبح ، إلا أنه عند عودته يجد أن والده يملك برجاً من تسعين شقه فى الـدقى ، تعلوه فيلتان ، ويقبع فى الدور الأرضى منه بوتيك يحمل اسم فلامنجو . ويتسابق اخوته وغيرهم على تأجير الشقق مفروشه ، باعتبار الدقى هو حى العرب ، كما يتسابقون فى استيراد أحدث الموضات فى كل شىء بطبقة الأغنياء الجدد ، ويجعلون شعارهم بدل الحكمـه القائلة «يقينى بـالله يقينى» ساعة على شكل صاروخ .

ولا يعمـد نعمان لتصوير صـراع بـين هشام واخوتـه ، أى بين من ضحى لبنـاء مصـر ومن استفاد من النصـر وحـولـه إلى مصلحة شخصيه بدلاً من أن يكون مصلحة عـامة ، بـل اعتمد عـلى تصوير ما يفعله المتفعـون ورفض هشام الـدائم لكـل مـا يفعلونه .

وليس لهشـام أنصار يقفـون إلى جـواره ليكونوا طرفاً قوياً فى الصراع ، فلا يضمن به سوى زوجته ، وشاب من الطبقه العامله عصـامى الثقافـه اسمه مبـارك ، أما بقيـة أبطال المسرحيـة جميعاً فيقفـون فى الجانب الآخر .

ويتـزعم أبطال الانفتـاح عصـام شقيق هشام ، ودولت زوجة أبيه التى تزوجها سراً لمدة عشرة أعوام ، ويدور فى فلك عصـام شقيقته فيفى وزوجها حنفى .

وبـطل الانفتـاح يعتمـد فى استيـراد البضـائع عـلى مجموعـة من تجـار الشنطه العرب ، أو بالتحديد الفلسطينيين الـذين يحملون أسماء مناضلين ويـظهـرون أمـام الناس بمظهرهم ، وليسوا فى الحقيقه سوى أسوأ التجار .

ولأن عصام رجل عملى فهو يتآمر عـلى الجامع الذى بريد والده أن يقيمه فى الدور الأرضى ويجتهـد لتحويله إلى بـوتيكات ، ويجتهد فى أن يأخـذ الفيللات التى تسكنها اختـه ووالده كى يـدخلهـا فى مشـروعـه لتأسيس لوكانده وملهى ليل ، وكأنه ليس من صلب رجل كان بالأمس شيخ طريقه .

أمـا دولت فهى استاذه الجميـع ، منهـا يتعلم الجميع فن إدارة الشقق المفروشه ، وغيرها . وقد نجحت فى الزواج بـالشيخ سلامه والـد هشام وعصـام وجعلته أشبـه بالخاتم فى اصبعها .

لكن أغـرب الشخصيـات ، وأصعبهـا فنياً ، هو الوالد : الشيـخ سلامـه ، الذى يظهر شيئاً ويبطن آخر ، لقد عـاش بين الجميع كعطار وهـو يخفى أنه يجمـع مئات الألوف من جلود الحيوانات التى باعها مرة واحده فنقلته مرة واحده

من صاحب عطاره إلى صاحب أعظم برج فى الدقى . وهو يحاول أن يقنع هشام كى يصعد ليأخذ الفيللا المخصصة له شخصياً فنقول فى أنفسنا ياله من أب عطوف ثم نتبين أنـه يريـد شقة هشـام ليعـطيهـا لـزوجتـه لتؤجرها مفروشه ، ثم يقول إنه يعتزم الحج لأنه قصر فى آداء الفريضه ولا نلبث أن نتبين أنه بريد الابتعاد خـوفاً من ضغط زوجتـه وأولاده عليه من أجل تنفيـذ مشاريعهم ، ويعرض على هشام أن يدير أملاكه فى غيبته بدلاً منه فنظن أن هذا حباً وتقديراً منه ، وسرعان ما نعرف إنه يريد أن يتركها له لأنه الـوحيد الـذى لن يديـر الأمـور لصـالحـه الشخصى . إن هـذا الشيخ الـذى يبـدو بسيطاً هو فى حقيقة الأمر داهيه .

وكم يعمق نعمان إحساسنا بالخلاف بين هشام وبين عائلته يجعله مشغولاً برسم لوحة عن جندى كان معـه فى الحرب ، قـطعت الشظية رأسه ، وحين نظر فى الرأس وهـو يطير وجد فيه نظرة غريبه ، فراح يبحث عن سرها ، وأخيراً تبينه . لقد كانت تحذيراً مما هو آتٍ ، من الأبراج الانفتاحيه التى بنيناها لتتحـول إلى شقق مفـروشـه ومـلاءٍ ليليه وبوتيكات ونسينا أن نبنى بدلاً منها مساكن لساكنى القبور من ابنـاء مصر المعـدمين ، ولذا يرسم فى لوحته صـاروخاً عـلى شكل الـبـرج ويجعـل فيـلتى الـسـطح رأس الصاروخ ، ويرفض أن يشـارك فى اللعبه بأى شكل من الأشكال .

وقد وقع نعمان عاشور على معنى إنسانى جيد وعميق يتمثل فى شخصية هشام العائد من الحرب فى مواجهة أسرته التى رأيناها ، ولا شـك أن هذه المقـابله ترقى بمـوضوع المسرحيه ليتجاوز الفتره المحدودة التى تناولها إلى آفاق البقاء والديمومه ، إذ أصبح الأمر ليس خلافاً بين الأشخاص بل بين القيم ، بـين من ضحى ومن انتفع ، بـين العطاء والانتهازيه ، وهاتان قيمتـان لا يخلو منهما زمان أو مكان .

ولعلنا لمسنا من خلال العرض السـابق للمسرحية واشخاصها أن الكاتب كان غاية فى التوفيق فى رسم شخصياتـه سواء الأب المزدوج الابعـاد ، أو دولت أو عصـام أو غيرهما ، لكن هناك شخصية . حملها كاتبنا أكثر من امكانياتها اللغوية ، وهى شخصية عـزوز النقـاش الـذى يعمـل فى نقـاشـة الجامع ، فهذا النقاش يدعو للشيخ سلامه فيقول :

«ربنـا يشرف مقـدارك ويعلى مـراتبـك ويملكك نص عمارات الدقى ، بلاش نقول مصر كلها ، لحسن تجيلك تخمه سكنية» .

فهل يعرف الاسطوات مثل عزوز تعبير «تخمه سكنية» ؟

مثال آخر : يصف عزوز مشهد استناد الأب عـلى صدر زوجتـه بقولـه : «مشهد الاحتضار فى روميو وجولييت» فهل يستطيع أسطى أن يعرف كلمـات مثل «مشهـد» و «احتضار» فصلاً عن روميو وجولييت ؟

مثـال ثالث : فى المشهـد النهائى حيث يتكلم الجميع يحاول عزوز التدخـل فتنهره

ـولت ، فيصبح «مافيش ديمقراطيه» فهل كلمة ديمقراطيه هى إحدى كلمات قاموس الاسطوات ؟

إن عزوز عضو فى ثنائى من العمال ، طرفه الأول هو مبارك الذى كان أزهرياً ثم خرج من الأزهر دون أن يكمل تعليمه ، ومبارك هذا يتحدث بالحكمة طول الوقت ، ومع هذا فحديثه مبرر لأنه كما عرفنا دائم الإطلاع ، لكن عزوز ليس له ما يبرر هذا المستوى اللغوى .

ورغم اقرارنا بأن حديث مبارك مبرر إلا أن هذا أيضاً لا يمنع من أن نشير إلى أنه خرج فى مواضع قليله عن أى احتمال للتبرير كأن يعرف اسم مرض نفسى باللغة الاجنبيه . يسأله عزوز قرب النهاية : «بيقولوا عليها إيه الحاله دى عندكم فى علم النفس يا أستاذ مبارك ؟» فيجيبه مبارك : «إيجوسو ليبيلتى» ولـلأسف ليس لـدى معجم لعلم النفس لأراجع مدى دقة هذا المصطلح ، لكن أيا كان الأمر فهذا أكثر بكثير من امكانيات الشخصية .

ملاحظة أخرى على إحدى الشخصيات ، وهى شخصية دولت : لقد تعمد كاتبنا عند تقديمها أن يوحى لنا أنها رئيسة شبكة للعاهرات ، حيث جاءتها بهيرة التى تعمل معها ، ودار بينهما هذا الحوار :

بهيره : أنا عاوزه استأذن يا مدام النهارده وبكره .

دولت : ليه ؟ مش وقته يا بهيره .

بهيره : عندى مشوار صغير فى اسكندريه . . يومين اتنين وراجعه .

دولت : حتروحى مع حد ولا تاخدى اتومبيل ؟

بهيره : طبعاً مش رايحه لوحدى»[26] .

ولست أدرى لم هذا التلميح ، بل لم هذا الإصرار على تصوير نساء الطبقة العليا دوماً كعاهرات فى مسرح نعمان عاشور كما رأينا من قبل فى بدريه ونانا فى مسرحية «بلاد بره» ، مع أن هـذا ليس بـذى قيمـة من الناحية الدرامية .

●

هناك بعد هـذا ملاحظتان على الحدث . .

الملاحظة الأولى أن نعمان يستخدم اسلوب كسر الإيهام فى الجزء الأخير ، ويطعم المسرحية بشىء من حيل التجريب حيث يأمر مبارك الجميع بأن يرفعوا أيديهم ويقفوا صامتين ، فتسأله فيفى :

فيفى : خلينا نعمل كده ليه يا مبارك ؟

مبارك : مش انا ، ده المؤلف بتاع الرواية لقاها فاضيه لا فيها أغانى ولا فيها رقص ولا فيها استعراضات قال لك أعملها بالكورس»[27] .

ويستمر المشهد عدة صفحات على هذا الأساس ، بحيث نرى فيه الشخصيات نوعين : أبطال وكورس ، ويأخذ الأبطال وحدهم حق الحوار بينما يقف الكورس يشاهد .

إن نعمان فى اعتقادى كان طموحاً إلى التجريب ، لولا أنه كان حريصاً على أن يلتزم بأشكال سهله ، جيده التوصيل للجمهور العريض الذى يريد أن يبلغه رسالته لذا جاء تعامله مع التجريب محدوداً فى أضيق نطاق .

الملاحظة الثانية ، هى فى حقيقة الأمر مأخذ على نعمان عاشور ، وتتعلق بالنهاية ، حيث جعل العمارات المحيطه بالبرج تنفجر ، كرمز لما سوف يحدث فى المستقبل . وفى رأيى أن هذه النهاية الرمزية لا تتسق مع السياق العام للمسرحية وإنما جاءت لتعبر عن فكر نعمان أكثر مما جاءت كنتيجة طبيعية لنمو الحدث .

●

والكوميديا فى مسرحيتنا جيده ، وإن كانت فى معظم الأحيان تعتمد على النواحى اللفظيه ، أما اللغة فمعبره ، وعدا الملاحظات السلبية التى أشرنا إليها عند الحديث عن شخصيتى عزوز ومبارك فلا يوجد بها عيب .

إن مسرحية «برج المدابغ واحدة من أجود ما كتب نعمان عاشور لما فيها من معانٍ ساميه وشخصيات جيده البناء ، وجدل حى بين هذه الشخصيات ، ولغة معبره .

(٦)

نخلص مما سبق إلى أن نعمان عاشور عاش حياته كاتباً ملتزماً بقضايا الوطن ، وهذه ميزة تحسب له ، لكنها أدت به من حيث لا يدرى إلى اختيار موضوعات عابرة أحياناً ومعالجات فنيه أقل مما ينبغى أحياناً أخرى ، ومع هذا فقد ترك نعمان أعمالاً عديده ستبقى على الزمن ◆

الهوامش :

١ - نعمان عاشور : الأعمال الكامله ، القاهره ، ١٩٧٤ ، ج ١ ص ٢٣٣ .

٢ - د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، الكويت ، ١٩٨٠ ص ٩٥ .

٣ - الأعمال الكامله ج ١ ص ١٢٩ .

٤ - السابق ص ١٤٦ .

٥ - السابق ص ١٤٧ .

٦ - نعمان عاشور ، الأعمال الكامله ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، جـ ٣ .

٧ - الأعمال الكامله ، القاهره ، ١٩٧٦ ، جـ ٢ ص ٩٦ .

٨ - السابق ص ٥٣ .

٩ - السابق ص ٦٧ .

١٠ - السابق ص ٦٨ .

١١ - السابق ص ٣٨ - ٣٩ .

١٢ - السابق ص ٩٣ .

١٣ - الأعمال الكاملة ، جـ ٣ ص ١١٢ .

١٤ - هذه هى الشخصية الثانية التى تلعب دوراً رئيسياً فى مسرح نعمان عاشور بعد رجائى ، ونجدها دائمة الإدمان ، غير أن إدمان عطوه مبرر برغبته فى الهروب ، بينما أدمان رجائى غير مبرر .

١٥ - المرجع السابق ص ١٦٢ .

١٦ - السابق ص ١٢٣ .

١٧ - السابق ص ١٣٣ .

١٨ - السابق ص ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٢٩ على التوالى .

١٩ - السابق ص ١٤٨ (جـ ٢) .

٢٠ - النصوص الوارده على لسان محمد هنا من المرجع السابق ص ٤٦٥ ، ٣٦٥ .

٢١ - النصوص الوارده على لسان رحمه من المرجع السابق ص ٣٨٠ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ ، ٣٩١ ، ٣٩٢ ، ٤٦٦ على التوالى .

٢٢ - السابق ٤١٨ - ٤١٨ .

٢٣ - السابق ٣٨٠ - ٣٨١ .

٢٤ - السابق ٣٨٧ .

٢٥ - السابق ٤٠٠ .

٢٦ - الأعمال الكامله ، جـ ٣ ، ص ٣٨٤ .

٢٧ - السابق ص ٤٤٩ .

دراسة

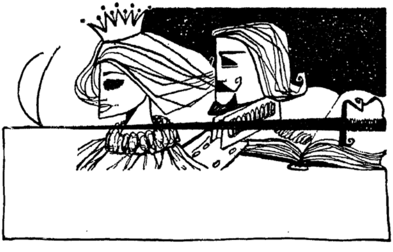
الفرانكو ـ آراب

د . جلال حافظ

أولا : ما هو الفرانكو ـ آراب ؟

كان المسرح الكوميدى فى مصر قبل عام ١٩١٦ يتكون اساسا ــ باستثناء الفصل المضحك ــ من ترجمات واقتباسات عن موليير وفود فيلات مترجمة . وفى رأينا ان ميلاد اول صيغة للكوميديا المصرية الحديثة كان فى يوليه عام ١٩١٦ . ولم يكن هذا الميلاد فى مسرح ، ولكن فى كباريه يحمل اسم « آبيه دى روز » . هذه الحقيقة التاريخية جديرة بالتحليل كى نفهم سببها ، ولكى نستخلص منها النتائج .

لقد ناضلت فرقة عزيز عيد سنوات طوال لتقديم الفودفيل الى الجمهور المصرى حتى تحقق لها النجاح بتقديم مسرحيات



فيدو عامى ١٩١٥ و ١٩١٦ . الا ان هذا النجاح لم يكن مستمرا ، كما ان تعدد الأزمات التى مرت بها الفرقة قاد الى حلها حوالى عام ١٩٢٠ .

قبل ذلك بأربع سنوات ، هجر الفرقة نجيب الريحانى ، اهم تلاميذ عزيز عيد[1] . وكان ذلك لسببين . مادى ومهنى . فهو يوضح فى مذكراته انه لاحظ ازدياد اعجاب الجماهير به يوما بعد آخر ، ومع ذلك كان يعانى الفاقة والاهمال من فرقته . فطلب من عزيز عيد ان يضع اسمه فى الاعلانات ، لكن طلبه قوبل بالرفض . لذلك قرر أن يهجر هذه الفرقة التى كانت ــ فى رأيه ــ تسير نحو الخراب[2] ؟

القطيعة بين الريحانى رعيد ، الصديقين وزميلى العمل منذ فترة طويلة ، تمثل فى نظرنا مرحلة هامة فى تطور المسرح الكوميدى فى مصر . فاذا كان تلميذ عزيز عيد احس بقدرته على منافسة استاذه ؛ فذلك يعنى ان اتجاها مخالفا لمدرسة عيد ، مدرسة الفودفيل المترجم ، كان قد بدأ يتشكل . فالخصومة بين رجلى المسرح كانت اكثر جوهرية مما يمكن ان توحى به « ذكريات » الريحانى التى اشرنا إليها ، والتى هى الوثيقة الوحيدة عن القطيعة بين الفنانين . فى الواقع نشأ النزاع عن مشكلة منهجية : هل يترجم الفودفيل الفرنسى أم يقتبس ؟ كان عزيز عيد يصر على عدم اجراء اية تعديلات فى التودفيلات المترجمة لتتمشى مع الذوق المصرى . وكان هذا فى نظر الريحانى السبب الرئيسى فى خراب اول فرقة كوميدية فى مصر[3] . وبالعكس كان الريحانى يعتقد فى ضرورة اقتباس ، بل وحتى تمصير المسرح الفرنسى . انه كان يريد صنع مسرح مصرى حقيقى ، او حسب تعبيره : « مسرح مصرى ، مسرح ابن بلد ، فيه ريحه « الطعمية » و « الملوخية » مش ريحه « البطاطس المسلوقه » والبفتيك .. مسرح نتكلم عليه اللغة اللى يفهمها الفلاح والعامل ورجل الشارع ، ونقدم له ما يحب ان يسمعه ويراه »[4] . وهو ما سوف يحققه بعد مرحلة الفرانكو ــ آراب :

ترك الريحانى فرقة عزيز عيد فى مايو ١٩١٦ ، الا انه قبل الاشتراك مع صديقه استيفان روستى فى تمثيل اسكتش ناحش فى

كباريه « آ بيه دى روز »[٥] . كيف سمح هذا الممثل ــ الذى على وعى بقيمته الفنية ــ لنفسه مثل هذا العمل ؟ لقد قبل الريحانى مسرحا داخل كباريه كى يحقق طموحه المسرحى كما يوضح د . الراعى[٦] . فقد كان من المستحيل عليه الحصول على مسرح آخر . وبعد عدة ايام من بداية العمل ، حصل على موافقة مدير الكباريه على تقديم مسرحيات فرنسية من فصل واحد[٧] . ورغم فشل هذا المشروع ، الا ان دلالته واضحة ، لقد كان الريحانى ينوى ان يجعل من الكباريه مسرحا لنفسه .

ولقد فرض الكباريه قانونه على فن نجيب الريحانى بطريقتين : اولا وضع جمهور الكباريه حدا لتجربة الريحانى فى تقديم مسرحيات فرنسية ؛ فالجمهور المهتم بالغناء والراقصات كان يدير رأسه بعيدا حين يبدأ العرض المسرحى[٨] . نفس هذا القانون فرض نفسه بطريقة اخرى حين حدد الصيغة او الشكل المسرحى الذى كان على وشك الظهور . ان ذوق جمهور غير متجانس (مكون من مصريين وجاليات اجنبية وجنود انجليز) وكذلك عناصر العرض المتوفرة بالفعل من غناء ورقص ، كل ذلك قاد الريحانى الى نوع من « الريفيو » المسمى « فرانكو ــ آراب » . وهو عبارة عن مسرحية صغيرة مكونة من عدة تابلوهات راقصة مصحوبة بالغناء وبعض المواقف الكوميدية القصيرة التى تمتزج فيها الاغنيات العربية والفرنسية كما تختلط العامية المصرية بالفرنسية فى الحوار . وتحكى المسرحية القصيرة مغامرات العمدة كشكش بك الذى يحضر الى القاهرة بحثا عن اللذات لدى غانيات العاصمة . وقد قلد الكسار نفس هذه الصيغة الريحانية فى « كازينو دى بارى » مستخدما بطلا آخر للفرانكو ــ آراب هو البربرى عثمان عبد الباسط الذى كان الكسار قد ابتكره من قبل . وساد الشكل البدائى الأول للكوميديا المصرية الحديثة ، وهو الفرانكو ــ آراب ، المسرح المصرى فى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى . فقد كثر مقلدو الريحانى والكسار فى كل مكان ، فى القاهرة وفى الاقاليم . وهذا الانتشار حدد الخاصية الجوهرية للمسرح الكوميدى لفترة ما بين الحربين ، وهى التابلوهات الراقصة التى تزين معظم المسرحيات الكوميدية .



موليير

ثانيا : مصادر وتطور الفرانكو ـ آراب

١ - الريفيو .

شهدت القاهرة والاسكندرية ، فى فترة ما قبل الحرب الأولى ، رواجا لعروض الريفيو التى كانت تقدمها فى الكباريهات فرق اوروبية وخاصة فرنسية[٩] : والى جانب هذه العروض المستوردة ، كان بعض الفنانين من الجاليات الاجنبية ، وربما بعض المصريين ايضا ، يقدمون ريفيوهات يطلق عليها « محلية » . وفى هذا المجال ساهمت فرقة جالنزى « التى كانت تقدم عروضا للفودفيل بالفرنسية » مساهمة فعالة . ويبدو ان صفة « محلية » كانت تعنى ان الريفيو معد فى مصر ، وان موضوعه مستمد من الحياة الاجتماعية المصرية ، قبل « ريفيو الحشيش » الذى قدمته جالنزى عام ١٩٠٨[١٠] . ولما كان الريفيو المحلى يعرض لجمهور مخلط مكون من المصريين والعديد من الجاليات الاجنبية المتنوعة الجنسيات ، فانه كان يستخدم فى آن واحد الفرنسية والعربية ، مع الانجليزية احيانا . ومن هنا مصطلح الفرانكو ــ اراب الذى اطلق على هذا النوع .

وحين قدم الريحانى ، عام ١٩١٦ ، مسرحياته القصيرة فى « الابيه دى روز » ، لم يفعل اكثر من ان استعار نوعا ذائعا بالفعل . وكان يقدم مسرحياته هذه باسم الفرانكو ــ آراب حسب المصطلح السائد ، وكان النقد المعاصر يصنفها بالتالى فى نوع الريفيو[١١] . فاذا ما كان بعض النقاد المحدثين يعتبر الريحانى مبدع نوع الفرانكو ــ آراب[١٢] ، فهذا خطأ مصدره عدم دقة البحث فى اصول المسرح المصرى .

وحاول الكسار ــ الذى كان مازال ممثلا مجهولا ــ ان يقلد الريحانى عام ١٩١٧ . فعلى نسق ريفيو « كشكش بك فى باريس » ، عرض الكسار ، ابتداء من شهر ابريل ، ثلاثة ريفيوهات ذات اخراج ضخم هى : « البربرى فى باريس » ــ « البربرى فى مونت كارلو » « البربرى فى مؤتمر ستوكهولم »[١٤] . وقد تميز الاخراج والديكور والرقص فى هذه العروض بجودة فائقة حسب اقوال الريحانى نفسه[١٥] . وهكذا قرر الريحانى ــ بدوره ــ ان يقلد منافسه فى مستوى العرض . وعلى ذلك استمر فى تقديم الريفيو ولكن بفرقة مختارة بعناية ومصحوبة باوركسترا كبير على مسرح مجهز تجهيزا جيدا[١٥] .

سار فرانكو ــ آراب الريحانى على صيغته الأولى ، الا انه بدا يفقد تدريجيا خاصية من خصائصه الجوهرية ، وهى المزيج اللغوى . ويرجع ذلك الى تأثير الاحداث السياسية لعام ١٩١٩ من جهة ، والى تعاون الريحانى مع بديع خيرى فى التأليف من جهة اخرى . وهكذا توجه الريفيو عند الريحانى وجهة جديدة ، فاصبح فى آن واحد ذا طابع نضالى وتميز بروح السخرية (ل) فى مسرحيات « اش » ــ « ولو » ــ « فشر »[١٦] .

بعد ذلك ـ وفى سرعة ـ سيتحول ريفيو الريحانى الى نوع يقف فى منتصف الطريق بين الريفيو والاوبريت (مثل « الليالى الملاح » ـ « ايام العز ») وسيطلق عليه النقاد حينئذ مصطلح اوبريت ، وستعتبره كذلك ايضا د . ليلى ابو سيف ، مؤرخة الريحانى[17] .

٢ - الفودفيل .

(ا) شخصية كشكش بك .

اهتم الريحانى بتسجيل لحظة ميلاد كشكش بك ، الشخصية الرئيسية فى الفرانكو ـ آراب » . « لست أدرى اكنت فى تلك اللحظة نائما ام مستيقظا ، وانما الذى اؤكده انى رايت بعينى رأسى خيالا كالشبح ، يرتدى الجبة والقفطان وعلى رأسه عمامة ريفية كبيرة . فقلت لنفسى ماذا لو جئنا بشخصية كهذه وجعلناها عماد رواياتنا ؟ ولم اتوان فى نفس الدقيقة ، وكانت الساعة الخامسة صباحا . فقمت من فراشى وأيقظت اخى الصغير ، وكان لى خير عون وساعد . ورحت املى عليه هيكل الموضوع الذى صممت على اخراجه . وكان عبارة عن عمدة من الريف وفد الى مصر ، يحمل الكثير من المال ، فالتف حوله فريق من الحسان اضعن ماله ، وتركنه على الحديدة . فعاد الى قريته يعض بنان الندم ويقسم اغلظ الايمان بان يتوب الى رشده وان لا يعود الى ارتكاب ما فعل »[18] .

وهكذا ابدى الريحانى متباهيا انه مبدع كشكش بك ، الشخصية الزائعة الصيت . الا ان بعض زملائه وبعض النقاد انكروا عليه هذا الزعم . ويمكننا ان نصنف حجج هؤلاء فى ثلاثة اقسام : الأول مشكوك فيه بسبب طابعه المهنى . والثانى مستند الى تسلسل تاريخى زائف . والثالث قابل لان يمدنا بتوضيحات مفيدة الا انها غير كافية .

اذاع بعض الممثلين الكوميديين ـ دون تحديد اوبراهين ـ فكرة ان الريحانى اقتبس شخصية كشكش بك من هذا الكاتب او ذاك[19] . وهؤلاء جميعا كانوا ـ فيما يبدو ـ مدفوعين بغيرة مهنية ولدها نجاح فنى غير مسبوق فى تاريخ المسرح المصرى ، او كان لديهم مصلحة فى تاكيد الملكية العامة لشخصية كشكش بك ، التى كانوا بالفعل قد اقتبسوها وقلدوها (واشهرهم امين عطا الله ـ محمد المغربى ـ محمد عبد النبى ـ عبد اللطيف جمجوم)[20] . وبتحديد اكثر ، زعم امين عطا الله ، الممثل السورى الأصل ، ان هذه الشخصية الريحانية سبق ان ظهرت فى اواخر القرن الماضى فى مجلة ساخرة هى « حمارة منيتى »[21] . واقوال هذا الممثل على وجه التحديد مشبوهة ولا يمكن الاعتماد عليها ، لانه كان المنتحل الرئيسى لمسرحيات الريحانى . فقد عمل مع فرقة الريحانى حيث كان يلعب دور الشيخ ينسون . ثم عاد بعد ذلك الى سوريا حيث لعب دور كشكش بك . ويحكى الريحانى انه فى جولة فنية له بسوريا عام ١٩٢٠ ، هوجم باعتباره مقلدا غير ناجح لامين عطا الله ـ لان الجمهور السورى كان لديه كشكش بك المحلى الذى يرتدى الردنجوت ويتكلم العامية السورية[22] .


على الراعى

اما وجهتا نظر الممثلة والصحفية فاطمة اليوسف ، والناقد د . على الراعى فهما اكثر اثارة للاهتمام : تؤكد النجمة القديمة فى مذكراتها ان اصل كشكش بك هو شخصية عمدة ابتكرها وقدمها عزيز عيد عام ١٩١٧ فى مليودراما من فصل واحد . وفاطمة اليوسف تعنى بذلك شخصية العمدة الشهوانى الذى يغتصب خادمته الشابة فى « القرية الحمراء »[23] . لكن فاطمة اليوسف تتجاهل هكذا ان الريحانى كان يلعب دور كشكش بك منذ عام ١٩١٦ . ود . على الراعى من جانبه يفكر فى ان شخصية عمدة آخر مثلها عزيز عيد فى كوميديا من فصل واحد لابراهيم رمزى هى « دخول الحمام » ، تتشابه كثيرا مع شخصية كشكش بك[24] . وهذاالفرض المستند على التماثل بين الشخصيتين غير صحيح ، لان مسرحية ابراهيم رمزى قدمت بعد ثلاثة اشهر من ظهور الشخصية الريحانية على مسرح « الأبيه دى روز » فى يوليه ١٩١٦[25] ، مما يوحى بالتفكير فى تأثير عكسى .

ومهما كان الفرضان الاخران خاطئين ، الا انهما يساعدان النقد على التوجه فى الطريق الصحيح للبحث . انهما يشيران الى ان البحث يجب ان يتوجه فى المقام الاول الى مدرسة عزيز عيد التى ينتمى اليها الريحانى ، وفى نفس هذا الحقل شيد المستشرقان باربور[26] ولانداو[27] وجهة نظرهما . ففى رأيها ان نمط العمدة عند الريحانى ابتكره من قبل عزيز عيد . ونفس الرأى تقرره مجلة « التياترو » المصرية التى تؤكد ان هذه الشخصية ابتكرها عزيز عيد على مسرح فرقة جالنزى عام ١٩٠٨[28] . فاذا كان هذا الفرض يقترح مصدرا محتملا ، الا انه لا يشمل كل ابعاد الشخصية موضع الدراسة . ان كشكش بك المفترض انه اقتبس عن هذه المسرحية او تلك لعزيز عيد ، لا يناظر تماما النمط المصور فى النصوص المسرحية المخطوطة الشديدة التنوع التى فحصناها . فقبل كل شىء يجب ان نلاحظ ان كشكش العشرينيات والثلاثينيات ليس ثمرة المخيلة الريحانية وحدها . فنحن يمكننا ان نؤكد على ضوء قراءاتنا لمسرحيات الفرانكو ـ آراب ان هذه الشخصية ابتكرت وطورت بقلم ثلاثة مؤلفين وعلى اربعة مراحل : الريحانى رسم ، عام ١٩١٦ ، المعالم البسيطة لأول صورة بدائية للشخصية التى لعبها فى ثلاث مسرحيات « وهى « تعاليلى يا بطة » ـ « ستة ريال » ـ « بكرة فى المشمش ») والتى ينحصر دور كشكش فيها على فقرات حوارية فكهة مقدمة بين تابلوهات الريفيو . هذه المسرحيات الثلاثة نقدت ولم يتعرض اى ناقد لها بالدراسة . ومن ثمة فمن المستحيل ـ حاليا ـ تقدير مدى تثير عزيز عيد او غيره على هذه المرحلة .

بعد ذلك اخذ امين صدقى نفس شخصية كشكش بك ، حبيس عالم

الراقصات ، والمتبوع دائما بخادمه (الذى ظهر منذ المسرحية الثانية للريحانى)[٢٩] ، فنماها ومسحها عشيقة وحماة ، وهكذا تحول النمط الأول الى شخصية اكثر حيوية تتحرك فى مغامرة على طريقة الفودفيل الذى تخصص امين صدقى فى ترجمته فى فرقة عيد . وقد تبقى لنا من حوالى خمس عشرة مسرحية ، كتبها صدقى من ١٩١٦ الى ١٩١٨ ، خمس مخطوطات لم تدرس مصادرها بعد . وفى المرحلة الثالثة اخذ بديع خيرى ، ابتداء من عام ١٩١٨ ، فى تخليص كشكش من الحكايات الماجنة ، وجعل يستثمره فى ريفيوهات واستعراضات ذات طابع نضالى .

وفى النهاية ، فى العشرينيات والثلاثينيات ، عاد من جديد النمط الذى صوره امين صدقى ، ولكن بقلم الريحانى نفسه بالتعاون مع بديع خيرى . هذه النسخة الاخيرة هى الشخصية الريحانية الموروثة عن امين صدقى ، ولكن ابلغ تطورا . (كما فى مسرحيات « آه من النسوان » ـ « ابقى اغمزنى » ـ « المحفظة يا مدام » ـ « الدنيا جرى فيها ايه » ويبدوان احكام المستشرقون والنقاد تتعلق بهذه المرحلة الأخيرة ، ذلك ان الريحانى كان قد ذاع صيته ، واصبح مسرحه محل اهتمام الدارسين على نحو ما فعل باربور ولانداو . وقد ردد الثانى رأى الأول فيما يخص اصل كشكش بك على النمو الذى ذكرناه . اما د . ليلى ابو سيف ، وهى الوحيدة ـ فى حدود علمنا ـ التى اتيح لها قبلنا الاطلاع الكامل على نصوص الفرانكو ـ آراب الريحانية ، فانها ترفض كل الفروض ،



عزيز عيد

وتصدق على رواية الريحانى التى يؤكد فيها ابوته الكاملة لكشكش بك[٣٠] .

شخصية العمدة الفاسق كانت معروفة بالفعل فى القصص الشعبى والنكت المصرية[٣١] . وستظهر الشخصية على المسرح ، ربما لأول مرة ، فى « الفصل المضحك » ، دون ان تصبح رغم ذلك نمطا مشهورا . ونحن لا نلتقى بها الا فى نص واحد غير كامل منسوب الى الفنان عبد القادر سليمان الذى لا يعطى مسرحيته اى عنوان[٣٢] . وستصبح الشخصية ملكية عامة وتبلغ قمة انتشارها فى الفترة من ١٩١٦ الى ١٩٢٠ عند الريحانى ومقلديه ، وكذلك عند الشاعر ابراهيم رمزى الذى يعد واحدا من افضل مؤلفى المسرح فى هذه الحقبة . ان ثلاث مسرحيات لهذا المؤلف (« دخول الحمام » ـ « أبو جندة » ـ « عقبال الحبايب ») تقدم نمط العمدة الخليع[٣٣] . وفى الأولى خاصة نجد تيمة العجوز الماجن المفتون بحسناوات العاصمة يقع ـ رغم حذره الساذج ـ ضحية لهن ، اذ يخدعنه ويسلبن امواله . ونلاحظ ان هذه هى التيمة التى توجه الحدث فى الفرانكو ـ آراب . لكنها ليست هى نفسها تيمة القصص الشعبى ولا الفصل المضحك . ففى الحالة الأولى تكون هذه الشخصية محاطة بشخصيات من بيئتها وتمثل مجال نفوذها ، فالتناقض بين حياة الريف وعالم المدينة حيث يقع العمدة ضحية ، ليست التيمة الرئيسية للقصص الشعبى . اما فى الفصل المضحك على نحو ما ورد فى مسرحية عبد القادر سليمان ، فان الموضوع المعروض يحكى قصة اب يرغب فى التخلص من عاشق ابنته ، فيقرر تزويجها من صديقه العمدة العجوز المثير للسخرية ، الذى يبتهج لانه سوف يحصل على عروس شابه . وهكذا فنحن مازلنا فى صميم الاطار التقليدى للفصل المضحك المتمثل فى العاشق والعاشقة والاب المعارض لحبهما .

والقصص الشعبى من هذا اللون ينتمى الى النوع الاجتماعى[٣٤] ، ولذا فهو عادة ذو نغمة مليودرامية ، مما يذكر بمسرحية « القرية الحمراء » التى قدمها عزيز عيد . اما الفصل المضحك والنكت المصرية فلا يخرج الموضوع فيها عن موقف صغير يعتمد على الكوميديا اللفظية حتى ولو امتزج به احيانا نقد اجتماعى[٣٥] .

من أين اذن خرج كشكش بك ؟

ربما اخذ الريحانى ، فى مسرحياته الأولى المفقودة ، عن عزيز عيد الفكرة العامة لشخصية عمدة فاسد ؛ اى ابعادها الاجتماعية والاخلاقية وبعض ملامح الأداء التمثيلى لأستاذ المسرح المصرى فى هذا العصر . فيما عدا ذلك ، فمسرحيات الفرانكو ـ آراب المتبقية نصوصها تتميز بخصائص فود فيلية رغم السمة الشعبية للنص فى مجملة . ان نجيب الريحانى وامين صدقى تلميذا مدرسة الفودفيل التى كان عزيز رائدها . ويبدو لنا انه من مسرحيات هذه المدرسة ، مع بعض التعديلات ، وربما مع بعض ذكريات واعية اولا واعية عن العمدة الشعبى وعن عمدة عزيز عيد ، خرج كشكش بك الفرانكو ـ آراب . والجد الأول لهذه الشخصية لابد انه النمط الفودفيل من النوع العجوز للرجل المنغمس فى الاهتمام بالملذات الحسية ، اوكما يصفه هنرى جيديل « المغفل المتقدم فى السن ، اسير غزوات منتصف العمر »[٣٦] . انه بلغتنا المصرية « العجوز الهلاس » او « العجوز المتصابى » ، وبلغة الريحانى « الشايب لما يدلع » . انه على سبيل المثال لا الحصر جودان فى مسرحية بنات جودان لموريس أوردونو . لكنه على وجه الخصوص بونبيشو فى مسرحية « الجنة » لموريس هينيكان ، ولقد تأكد افتتان امين صدقى ونجيب الريحانى بهذه المسرحية ثلاث مرات خلال تاريخهم المهنى : فقد ترجمها امين صدقى عام ١٩٢٦ بعنوان « عصافير الجنة » ، وقدم الريحانى نسخة اخرى منها ، فى نفس العام ، بعنوان « الجنة » عن ترجمة



الفنان محمد الدريس

السيد والى ، ثم اقتبسها الريحانى بنفسه وعرضها عام ١٩٣٠ باسم « ليلة نغنغة » . وقد تأكدنا من ذلك بمقارنتنا للنصين الأخرين بالمسرحية الفرنسية المذكورة . اما « عصافير الجنة » المفقودة فقد ذكر ناقد مجلة المسرح فى نوفمبر ١٩٢٦ فى مقاله « اسبوع الفودفيل » انها نسخة أخرى من « الجنة » للريحانى .

ومسرحية «مدريس هينيكان تستعرض المغامرات العاطفية فى باريس ، والتى تمناها بشغف مهووس ، البورجوازى الريفى بونبيشو ، والتى تنقلب الى الاحباط والفشل ، وهذا هو بالتحديد موضوع نوع الفرانكو ــ آراب الذى تتمركز احداثه اساسا حول شخصية بطله كشكش بك . علاوة على ذلك ، فان هذا العمدة الساذج ، المعتد بنفسه اكثر مما يجب ، يعرض دائما فى مواقف من خلال اساليب تكنيكية فودفيلية غريبة عن التراث المحلى سوف نعرض لها بعد قليل .

التشابه البين والمدهش بين الشخصية المصرية (كشكش بك) والشخصية الفرنسية (بونبيشو) يلاحظ على ثلاثة مستويات : اولا العمر والبيئة . ثانيا الحياة الزوجية ثالثا السلوك فالشخصيتان متقدمتان فى السن وتنتميان إلى بورجوازية الريف . وكل من يونبيشو وكشكش متزوج من امراة دميمة كريهة تحظر على زوجها كل ممارسات الحياة الاجتماعية الجذابة ، وتلزمه بحياة متزمتة قاتمة . ولتلاحظ ان هذه المرأة « مصدر الغم » هى ، فى مسرحيات امين صدقى ، زوجة كشكش احيانا ، أو حماته احيانا اخرى . وفى الحالة الثانية لا تتضمن المسرحية دور الزوجة باعتبار ان الحماة تحل محلها فى اداء وظيفتها الدرامية . (ففى المسرحيات الأولى مثل « خليك تقيل » نجد الحماة فى مواجهة كشكش بك . وفيها بعد كما فى مسرحية « أم احمد » تحل الزوجة محل الحماة ») .

وعشق النساء هو السمة الرئيسية فى شخصية بونبيشو انه مستغرق فى حلم يقظة مجنون يتحكم فى كل حياته وتصرفاته ومن ثمة يقوده الى باريس املا فى الحصول على عشيقة باريسية شابة[٣٧] . وكشكش بك هو الصورة الكاريكاتورية لنفس هذه الحالة السيكولوجية . ومن المثير للاهتمام ملاحظة ان احباطاته فى العاصمة المصرية لاتثنية عن بسط امانيه الى ماوراء حدود بلده ، انه يضع الرد نجوت والقبعة ، ويحلم بان يكون عمدة « الشانزليزية » « مقر اجمل نساء العالم » كما يقول . وحرمان بونبيشو وكشكش من الشباب والجمال لا يدع امامهما من وسيلة الى المتع المحظورة سوى تبديد ثرواتهما التى تقبلها الغانيات عن رضا دون تقديم شىء بالمقابل . ومع ذلك ففى ختام بعض مسرحيات الريحانى يقدم المؤلف الى بطله ــ نتيجة لمصادفة سعيدة ــ زوجة شابة[٣٨] ، بعكس حالة بونبيشو التى لا يسمح فيها بتعدد الزوجات .

(ب) الشخصيات الثانوية .

الشخصية الرئيسية فى الفرانكو ــ آراب محاطة ، عادة ، بخمس شخصيات ؛ ثلاثة منها موروثة من التقاليد المحلية : الخادم وهو فى نفس الوقت شيخ الخفر فى القرية ــ الخواجة ، ومهمته القوادة والاحتيال على الريفى الطائش ــ الممثل الذى يحاكى الانواع الدرامية الجادة محاكاة ساخرة بتمثيله الكاريكاتورى (خاصة فى المسرحيات الاولى للريحانى[٣٩]) .

والشخصيات الأخريان الاكثر اهمية واللتان ظهرتا لأول مرة على المسرح المصرى فى نوع الفرانكو آراب مصدرهما الفودفيل . انهما الغانية او « الكوكوت » (حسب مصطلح الفودفيل الذى اقتبسه المسرح المصرى لهذه الحقبة) ، والحماة الشرسة الشكسة . الأولى عنصر ضرورى لدراما تورجى[٤٠] الفودفيل .[٤١] « فالكوكوت » باعتبارها « الجنة » التى يبحث عنها الأزواج ، و « مصدر ذعر » الزوجات ، هى الأصل فى المغامرات التى تشكل الحبكة فى العديد من الفودفيلات .[٤٢] ونفس الشىء بالنسبة لدور الحماة فهو شديد الاهمية فى هذا النوع من الحبكات المسرحية . فالزوجات فى مطارداتهن للازواج ، الذين يتفننون فى ابتكار الحيل لستر مغامراتهم ، تكن عادة مدعمات بالحماوات الشكسات الفظات[٤٣] والنسختان المطابقتان المصريتان لهاتين الشخصيتين الفرنسيتين من ابتكار امين صدقى كما تدل على ذلك نصوص المسرحيات الفرانكو ـ آراب .

فى حين نجح كتاب الفودفيل الفرنسيون احيانا فى جعل دور « الكوكوت » شخصية مسرحية بارزة مثل لاموم كريثيت فى « سيدة من مكسيم » واميلى فى « اهتم باميلى » لنيدو (« حافة مكسيم » و « خالى بالك من اميلى » فى ترجمات عيد وصدقى) فان ادوار الكوكوت فى الفرانكو ـ آراب ليست سوى اشباح شخصيات (ومنهن تيريز فى « خليك تقيل » واليان ولوليتا فى « ليلة جنان ») اما دور الحماة ، فقد حاول امين صدقى بنجاح كبير ان يصنع منها شخصية مصرية اصيلة كانت تحمل اسما ثابتا هو ام شولح الذى تغير فيها بعد واصبح ام احمد .

وفى مسرح الريحانى كان يعهد بدور « الكوكوت » دائما الى واحدة من الراقصات الأوروبيات الجميلات مثل كيكى التى كانت نجمة الفرقة لفترة من الفترات[٤٤] . فى اول الأمر كان امين صدقى يتنكر ويلعب دور الحماة . وبعد ذلك حل محله الممثل الكوميدى حبيب فوده الذى تخصص فى نفس الدور .[٤٥] .

ولم يقتبس امين صدقى عن الفودفيل نمط الزوجة ، وهو عادة دور باهت مسطح[٤٦] ولكن فيما بعد سيقتبس الريحانى عن الفودفيل ، فى مسرحية « آه من النسوان » شخصية المرأة الطائشة والزوجة التى تنتقم من زوجها الخائن باتباع نفس سلوكه .[٤٧] .

ج ـ المواقف والاساليب التكنيكية .

تطور دراما تورجى (فن كتابة المسرحية) الفرانكو ـ آراب تبعا لنوع الجمهور وتبعا للمؤلف . البداية كانت ريفيو مدة عرضه عشرين دقيقة كتبه الريحانى ومثله فى « الأبيه دى روز » وكان جوهر هذا الريفيو الرقص والغناء المصحوبين بحوار بسيط من الفرنسية والعربية . وحين عهد الريحانى الى امين صدقى بمهمة التأليف ، اصبح العرض مسرحية من فصل واحد مدتها ساعة تقريبا ، وفاق الحدث الرقص والغناء اهمية ـ وبعد عدة شهور استقر الريحانى فى مسرحه « الرينساس »[٤٨] وتوجه الى جمهور مصرى فى أغلبيته . وهنا اصبح الفرانكو ـ آراب مسرحية من فصلين مثل « هزباوز » ، ثم من ثلاثة فصول (مثل « جنان فى جنان ») وسيطرت العامية المصرية على لغة الحوار على حساب اللغة الفرنسية[٤٩] . ومع ذلك فقد كان كل فصل

وحدة مستقلة ، وكانت شخصية كشكش بك تجمع بين هذه الأجزاء غير المترابطة .

وفى رأينا ان ريفيوهات امين صدقى التى عرضت فى « الأبيه دى روز » وفى « الرينسانس » تحمل بوضوح علامات التأثير الفرنسى . ان فرانكو ـ اراب امين صدقى يتكون من مواقف تحاكى الحدث المسرحى فى نوع من انواع الفودفيل معروف باسم « مدرسة هينيكان »(٥٠) وأمين صدقى يستمد إلهامه من الفصل الثانى من مسرحيات هذا النوع والمسمى غالبا « فصل الكوكوت » ، او فصل اللقاءات المباغتة »(٥١) .

ذلك ان مؤلفى الفودفيل ، بعد ان يعدوا فى الفصل الأول ، الترتيبات الضرورية للبس والمفاجاءات واللقاءات المباغته ، يجتهدون فى الفصل الثانى ، « فصل الكوكوت » ، فى صنع مقابلات بين كل الشخصيات ، فى الوقت الذى تكون فيه هذه اللقاءات غير متوقعة وغير مرغوبة على الإطلاق . والمكان المعتاد لهذه المصادفات المزعجة عادة ما يكون صالون الكوكوت أو جار سونيرة مطارد نساء أو بهو فندق وفى جميع الأحوال يكون المنظر مزودا بالعديد من الأبواب التى تخدم البعض فى المباغته ، وتخدم البعض الأخر (وهم الذين اخذوا على غرة فى موقف حرج) بالهرب(٥٢) . كما يوجد عادة دولاب كى يختبىء فيه من عجز عن الهرب .

ان فرانكو ـ اراب امين صدقى يستند على وجه التحديد على هذا التكنيك الفودفيلى للعبة الاختباء التى تدور بين الزوج والزوجة (او الحماة) والكوكوت والمنافس وبعض الشخصيات الثانوية التى تغذى الموقف بالتعقيد الدرامى . فمثلا مسرحية « خليك تقيل » ذات الفصل الواحد ، بنيت على اربعة من مواقف اللقاءات المباغتة » حسب تكنيك النموذج المستورد من مسارح البوليفار : ان كشكش بك يفاجىء منافسه مرتين فى منزل عشيقته . كذلك « يضبط » كشكش بك بدوره مرتين بواسطة حماته فى نفس المكان . وهذه الحماة فى سعيها لاحكام رقابتها على كشكش ، تختبىء فى دولاب يتواجد فيه ، لسوء حظها ، المنافس الذى اخفى نفسه عن كشكش . مما يتيح طبعا لهذا الاخير فرصة



التخلص من منازلة والانتقام من حماته ، عدوه الأبدى ، فى آن واحد . وفى مسرحية « حزياوز » تنشق الأرض عن الزوجة فى نفس اللحظة التى يحتضن فيها زوجها الخادمة .

بعد إحدى عشر عاما ، حين يتمكن الريحانى بصورة افضل من تكنيك النموذج الذى سبق لامين صدقى نقله عن الفودفيل ، سيطور شخصية كشكش بك فى مواقف أكثر تعقيدا : ففى مسرحية « آه من النسوان » ، وهى من ثلاثة فصول ، يبحث بطل المسرحية عن عشيقة جديدة ، رغم ان لديه واحده متزوجة من رجل شديد الغيرة والعنف . هذا الأخير يطارد العاشق ، فى مقهى كبير ، فى نفس لحظة تورطه ـ أصلا ـ فى موقف مزعج على طريقة الفودفيل الذى يكدس العقبات فى مواجهة البطل : من ناحية ، كشكش ضحية لبس سببه امرأة تجبره على منازلتها امام عينى زوجها ؛ ومن ناحية اخرى فهو متورط فى موضوع يمس الشرف ويجب عليه الدخول فى مبارزة . ان اللقاء مع الزوج الغيور العنيف فى هذا التوقيت ،(٥٣) وهو لقاء سيتكرر فى ظروف مماثلة ، يذكر بتعقيدات الفودفيل ، خاصة وأن المبارزة ، وهى تيمة متواترة فى هذا النوع ، غير معتادة فى مصر ، فهى مجرد اقتباس عن مسرح الفودفيل .

اللبس الدرامى هو القضية التكنيكية الثانية للمواقف التى اقتبسها امين صدقى عن الفودفيل : فالفصل الأول من مسرحية كشكش بك فى باريس «ليس إلا لبسا ممتدا بامتداد الفصل كله . ان كشكش يجب عليه ، قبل أن يسافر إلى باريس ، ان يزوج صبية تعيش فى كنفه ، بينما يجب على حماته ان تبيع خنزيرة لديها . ويستقبل الخطيب على انه التاجر ، ثم يستقبل التاجر على أنه الخطيب ويدور سوء الفهم حول موضوع المحادثة ، فعلى حين يتحدث الوالد عن الفتاة يتحدث الآخر عن الخنزيرة وبالعكس والفصل الثانى من نفس المسرحية الذى يحدث فى باريس يدور ايضا حول لبس آخر : فيليب العاشق المهجور ، فى سعيه للانتقام من غريمه الجزائرى يرى كشكش مصحوبا بامراة محجبة (هى ام شولح) فيعتقد انه قد وقع على منافسه .

ونقطة البداية فى مسرحية « هزياوز » هى التيمة التقليدية للأب الذى ـ يرغم ابنته على زواج مصلحة بعمدة ثرى . وسوء الفهم الأساسى يتكون من الخلط بين اثنين من العمدة كشكش والعمدة الثرى « بعجر » والنتائج الحتمية لهذا اللبس ستكون عراك عاشق الابنة مع كشكش ثم شجار كشكش مع الأخر .

ولكى نحسن تقدير إسهام أمين صدقى بإضافاته الفودفيلية إلى المسرح المصرى ، فحصنا مسرحيتين فرانكو ـ آراب كتبهما بديع خيرى محاولا وفيها نعتقد ـ محاكاة تكنيك امين صدقى . ومع ذلك جاءت هاتات المسرحيتان أكثر انتماء إلى التقاليد الشعبية للفصل المضحك . فمثلا « ليلة جنان » ، مسرحية من ثلاثة فصول ، الأول منها يبدأ بلبس درامى : كشكش يستقبل فى أحد الفنادق القاهرة على إنه أمير شرقى فى زيارة العاصمة .(٥٤) وهذه هى نفس صيغة المواقف الدرامية عند أمين صدقى . لكن فى الحقيقة بديع خيرى لا يطور الموقف الأساسى ليوجه عقدة المسرحية ، بل على العكس ، تأتى بقية الحدث صورة حرفية من النموذج الشعبى للفصل المضحك : تنكر فى ملابس تاريخية .(٥٥) مواقف خوف هزلية ـ نهاية سعيدة بزواج غير متوقع بين كشكش وأميرة شابة .(٥٦)

وبالمثل فان « مملكة الحب » التى يحاول فيها خيرى محاكاة تكنيك « اللقاءات المباغتة » المزعجة فى الفودفيل ، ليست سوى سلسلة من مواقف اللقاءات المفاجئة النمطية والثابتة على طريقة الفصل المضحك : فالأب التركى يظهر بغتة فى كل

مرة يتسلل فيها أحد عشاق بناته الى القصر رغما عن وجود الحارس الموكل بالمراقبة(٥٧) وكشكش هنا ليس سوى واحد من هؤلاء العشاق الذين يلقى بهم فى البحر حيث تدور احداث الفصل الثالث على نسق المسرحيات الاستعراضية الخرافية المعروفة لدى مؤلفى المسرح فى هذه الفترة والمنتشرة فى مسارح البوليفار الفرنسى .

ان بديع خيرى يحاكى امين صدقى فى تكنيك اصبح بالفعل جزءا من اساليب المسرح المصرى ، الا ان خيرى فى محاكاته ، يخضع التكنيك لتقاليد الفصل المضحك الشعبى ، فيمزج هكذا بين النموذج الغربى والمصرى . ذلك أن أمين صدقى كان قد أدخل ، من خلال الفرانكو - آراب ، إلى المسرح المصرى شخصيات ومواقف واساليب تكنيكية سوف تبقى ضمن تراث المسرح المصرى (والسينما المصرية) وسيحاكيها البعض محاكاة سطحية ، وسيعدلها — أو يطورها البعض الآخر على نحو ما نجد عند الريحانى وخيرى بعد مرحلة الفرانكو آراب خاصة ◆

الهوامش

١ - انظر : نجيب الريحانى ، مذكرات ، القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٥٩ ، ص ٨٩ .

٢ - انظر : م . ن ، ص ٦٨ - ٦٩ .

٣ - انظر : عثمان العنتبلى ، نجيب الريحانى ، القاهرة ، كتب للجميع ، ١٩٤٩ .

٤ - د . ليلى ابو سيف ، نجيب الريحانى ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ص ٤ .

٥ - انظر : نجيب الريحانى ، م . س ، ص ٧٠ - ٧١ .

٦ - انظر : د . على الراعى ، فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحانى ، القاهرة ، كتاب الهلال ١٩٧١ ، ص ٢١٤ .

٧ - انظر : نجيب الريحانى ، م . س ، ص ٧٢ .

٨ - انظر : م . ن .

٩ - مصادرنا فيما يتعلق بهذا الموضوع هى صحف العصر واعلاناتها .

Cf. La Bourse Egyrtienne, 16 avril 1908. - ١٠

١١ - انظر : محمد تيمور ، حياتنا التمثيلية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ ، ص ١٥٢ .

١٢ - انظر : د . ليلى ابو سيف ، م . س ، ص ٣٩ .

١٣ - انظر : م . ن ، ص ٦٦ - ٦٧ .

١٤ - انظر : نجيب الريحانى ، م س ، ص ٩٤ .

١٥ - انظر : م . ن .

١٦ - بخصوص هذه المسرحيات انظر ، د . مصطفى عمر ، الواقعية فى المسرح المصرى ، ص ٢٠٧ - ٢٢٤ .

١٧ - انظر : د . ليلى ابو سيف ، م . س ، ص ٧٩ .

١٨ - انظر : نجيب الريحانى ، م . س ، ص ٧٤ .

١٩ - انظر : د . ليلى ابو سيف ، م . س ، ص ٤١ .

٢٠ - انظر : سهيل ، مجموعة مقالات « تطورات الكوميدى فى مصر » ، المقال رقم ١٣ ، الدنيا المصورة ، اكتوبر ١٩٣٠ .

٢١ - انظر : د . ليلى ابو سيف ، م . س ، ص ٤١ .

٢٢ - انظر : نجيب الريحانى ، م . س ، ص ١٢٦ - ١٢٧ .

٢٣ - انظر : فاطمة اليوسف ، ذكريات ، ص ١٨ .

٢٤ - انظر : د . على الراعى ، م . س ، ص ٢١٩ .

٢٥ - انظر : نجيب الريحانى ، م . س ، ص ٧٧ .

Cf. Barbour (Nevel), The Arabic - ٢٦ theatre in Egypt, inBulletinoftheschool oforiental studies, Volvlll, London, 1935 — 1937, rr. 177 — 181.

Cf. Landuu (jacob. M), Etades sur - ٢٧ le theatre et le cinema arabes, Paris, G.. Maisonneuve, 1965, r. 89.

٢٨ - انظر : التياترو ، عدد ٢ ، نوفمبر ١٩٢٤ ، ص ٢٨ . وكذلك عدد ٩ ، يناير ١٩٢٥ ، ص ٢٦ .

٢٩ - انظر : نجيب الريحانى ، م . س ، ص ٧٩ .

٣٠ - انظر : د . ليلى ابو سيف ، م . س ، ص ٢٤ .

٣١ - انظر : د . ابراهيم الدرديرى ، ادب ابراهيم رمزى ، ص ٣٠٢ .

٣٢ - انظر : د . على الراعى ، الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى ، القاهرة ، كتاب الهلال ، ١٩٦٩ ، ص ٧٩ ، هامش 1 .

٣٣ - انظر : د . ابراهيم الدرديرى ، م . س ، ص ٢٩٧ - ٣٠٤ .

٣٤ - انظر : د . عبد الحميد يونس ، الحكاية الشعبية ، المكتبة الثقافية ٢٠٠ ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والنشر ، ص ٨٤ - ٩٤ .

٣٥ - انظر : رشدى صالح ، الأدب الشعبى ، القاهرة ، مكتبة النهضة ، ١٩٧١ ، (ط ٢) ص ٩٦ - ٩٨ .

Gidel (Henri) La Dramaturgie de - ٣٦ Geores Feydcau Lille, Atelier repraduction destheses, Universite de Lille III, 1978, t. i, r. 9.

Cf. Henneguin (Maurice), Le Pa- - ٣٧ radis, I, 3

٣٨ - انظر : نجيب الريحانى وبديع خيرى ، ليلة جنان ، ف ٣ .

٣٩ - انظر : نجيب الريحانى وبديع خيرى ، جنان فى حنان ف١ ، ف ٣ .

٤٠ - دراماتورجى Dramataugie مصطلح معناه فن كتابة المسرحية ، والصفحة منه دراماتورجيكى Dramaturg ique اى ما يتعلق بفن كتابة المسرحية .

Cf. Gidel (Henri), or. cit., r. 93. - ٤١

Cf. La Dame de chez Maxim de - ٤٢ Feydeau, Le Paradis deLondau Henneguin: Clara soleil d' Edmond Gondinet

Cf. Madame Aigrcville dans Tail- - ٤٣ leur pour dames de Feydeau, La Baronne Duverer dans un fil a la pattr da meme au tear, Madame Le Cacrier dans le coup de fouet de Maurice Hennequin.

٤٤ - انظر : الستار ، عدد ١٨ ، ٨ فبراير ١٩٢٨ ، ص ٢٢ .

٤٥ - انظر : م . ن

Cf. Helene de chantlaur dans Le De- - ٤٦ rate de Bombignac dAlexandre Bisson; Colette dans Le coup de fouet de Maurice Hennequin

٤٧ - انظر : نجيب الريحانى ، آه من النسوان ، ف

٤٨ - انظر : د . ليلى ابو سيف ، م . س ، ص ٥٦ .

٤٩ - انظر : م . ن ص ٤٩ - ٥٠ .

L,expression est de Noel et Stouillg, - ٥٠ Les Annales du theatre et de La musique, Vol. I, r. 483VolIII, r. 307, Vol Iv, r. 402 et r. 407.

cf. Gidel (Henri), or. cit. r. 28. - ٥١

Sur le decor de ce type da vaudeuille, voir: Ibid rr. 104 — 106 - ٥٢

٥٣ - انظر : نجيب الريحانى ، آه من النسوان ، ف ١

٥٤ - انظر : بديع خيرى ، ليلة جنان ، ف ١

٥٥ - انظر : م . ن ، ف ٢

٥٦ - انظر : م . ن ؛ المشهد الأخير

٥٧ - انظر : بديع خيرى ، مملكة الحب ، ف ١

نصوص مسرحية

أحلام سلطانية

رؤية . مقام / مسرحية

رافت الدويرى

● **المسرح**

عبارة عن مساحة فارغة اساسية حولها يتحلق سامر المتفرجين جلوسا على مقاعد ، او ربما مفترشين الأرض على حصر أو شلت .

وللمخرج العرض حرية توظيف المساحة الفارغة الأساسية وما حولها من مساحات فارغة متاحة حول سامر المتفرجين او بين صفوفهم .

الزمان

تدور وقائع العرض فى زمان المماليك

المكان

قاهرة مصر المملوكية

المقامة

المنظر : (ساحة أمام مبنى مقياس النيل بجزيرة الروضة أيام المماليك . . فوق السور المطل على النيل وفى ظلمة الليل هناك شبح بشرى مستلق على ظهره وبصره سابح مع سحابة سابحة فى السماء ، الشبح البشرى شبه عار تقريبا باستثناء لباس مملوكى رقيق الحال كثرت رقعة الملونة . . الشبح البشرى غارق فى دوامة من احلام اليقظة) .

الشبح البشرى : (يغمغم حالما) ياه ! ياألها من سحابة سواحة فى بحر السماء سباحة كـ ــ كـأنها زورق ملكى - ذهبية سلطانية . .

(بعد لحظات تقترب أصوات مازحة مختلطة بغناء جماعى هازل تصاحبه آلات موسيقية شعبية من عصر المماليك) .

غناء جماعى : (من الخارج)

الدف دفدف دوف ددفدف
والزمر تلتل تل تلالى
والجنك تنتن تنن تتنتن
تصلحه ربة الحجال
غنت فهام الفؤاد منى
وجدا الى سحرها الحلالى[1]

(يتدفق جوق الليالى الملاح ، رجلان وفتاة ، وفى مقدمتهم معلم الجوق ، كل منهم يحمل على ظهره « زنبيلا » او جرابا محشوا بملابس واكسسوارات وأقنعة وأدوات تنكر ، خليط من مختلف الأزمان والأمصار لزوم « النمر » او « الفصول » الهازلة وغير الهازلة التى « يرتزق » بها الجوق فى الأعراس وحفلات السبوع والختان وغيرها .

بعض أفراد الجوق يحمل آلات العصر المملوكى الموسيقية ، اثناء عبور الجوق لمقدمة المسرح يصرخ أحدهم) .

أول الرجلين : شبح على السور .

الشبح البشرى : (يواصل حلم يقظته متابعا ببصره ذهبيته السلطانية)

الفتاة : عفريت ! أمه ! طاجن ياصاحبى أخفنى فى كرشك الأكرش .

طاجن : يوما ما سسا ـ سآكلك يا ـ يازلا ـ بيه . . .

معلم الجوق : لا داع للذعر يا ـ زلابية .

زلابية : عفريت يامعلم جهجهان ، خذنى يامعلم فى حضن معلمتك ، خذنى .

المعلم جهجهان : لعله الفهلوان

ثانى الرجلين : هبشان !

المعلم جهجهان : (ساخرا) هبشان بن أبي غبشان .

زلابية : والشهير بالفهلوان ياابن فرفور .

ابن فرفور : الفهلوان عفريت بن أبي عفريت .

المعلم جهجهان : ومقياس النيل خرابته المفضلة .

طاجن : فلنشكه ملعوبا هذا الفهلوان الحالم .

زلابية : ملعوبا ملغوما يدخل من . . .

المعلم جهجهان : دعونا من الفهلوان الهاذر ، لنلحق بعرس السلطان .

طاجن : أمامنا الوقت براح يامعلم جهجهان .

زلابية : فلنلعب عليه فصلا نرتجله لنضحك عليه نحن .

ابن فرفور : لا لنضحك الخلق علينا .

المعلم جهجهان : وعرس السلطان ؟

طاجن : فرصة يامعلم لننتقم لأنفسنا من الفهلوان .

ابن فرفور : ملاعيبه ومساخره معنا فاقت الحد .



زلابية : دائما «واكل» «مننا» «الجو» .

ابن فرفور : امتدت ملاعيبه الفهلوانية الى حفلات السبوع والطهور ، فضلا عن الموالد والأسواق .

طاجن : (وهو يربت على كرشه) حتى الأعراس ، الفهلوان يزاحمنا فى لقمة عيشنا .

المعلم جهجهان : وعرس السلطان يا أولاد !

زلابية : (بدلال) مرة من نفسنا يامعلمه نضحك من القلب . . ملعوب واحد وبعدها . .

المعلم جهجهان : فليكن . . فليفتح كل منا جرابه .

طاجن : يا ما فى جرابك يا حاوى .

المعلم جهجهان : و ياما فى رأسك يامحبظاتى .

زلابية : خيول الخيال . . أفاعى الختال .

ابن فرفور : قرود الارتجال .

طاجن : ملاعيب العيارين

زلابية : مناصف الشطار .

المعلم جهجهان : فلننصت بأنفاس مكتومة لأحلام الفهلوان ، وتمشيا مع الحلم وحسب المقام ، سنرتجل مقاقة تحكى . .

طاجن : (يقاطعه بحده) تقص أجنحة هذا الشاطح الناطح .

زلابية : الطائر على بساطه السحرى .

ابن فرفور : ليسقط فى وسطنا غرابا كسيح الجناح .

المعلم جهجهان : وتحت قدامنا كسير الخاطر .

طاجن : ونظل نضحك عليه لنزيح الهم عن قلوبنا المقهورة .

الفهلوان : (يستطرد حالما) مئة مملوك فى الميمنة ، ومئة فى الميسرة ، ياه ، سرير من الذهب الابريز ، على مراتبه العالية يتربع شاب كامل الحسن ، جميل الأوصاف رقيق الأعطاف ، لعله سلطاننا الأشرف . .

المعلم جهجهان : (وقد أخرج من زنبيله نفيرا ينفخ فيه سلاما سلطانيا)

الفهلوان : (فى دهشة) وجه السلطان الخالق الناطق وجهك ياهبشان .

المعلم جهجهان : (يعلن فى جلال) حضرة صاحب الجلالة السلطان الأشرف هبشان بن أبى غبشان الفهلوانى .

الفهلوان : هبشان ! سلطان ! هي هي ، في منام أنا أم في خيال الظل ؟

المعلم جهجهان : العباءة السلطانية السوداء بالذهب الابريز مطرزة ، في جلال وخشوع ألبسوها لجلالته .

الجوق : (كل وقد فتح « زنبيلة » يلتقط منه كيفما اتفق ملابس واكسسوارات ساخرة لزوم شعائر تتويج سلطان ساخر للفهلوان) .

الفهلوان : (يتمنع ويتصنع الرفض) لا . . لا . . لن أتسلطن خلفا لسلطاني الأشرف قايتباي الله يرحمه .

طاجن : العمامة السلطانية السوداء ـ بجلال وخشوع ـ أتوج بها رأس جلالته السلطانية .

الفهلوان : (باكيا) لا . . لا . . لن اتسلطن ، لا . . ولا لليلة واحدة ، لن افعل فعلة خاين بيك . .

زلابية : الخف السلطاني الأحمر ـ بجلال وخشوع ـ أتوج به قدمي جلالته السلطانية .

الفهلوان : (لاطما بالخفين خديه) السلطان قايتباي ــ الله يرحمه ــ سلطاني وتاج رأسي ، كان مملوكا مجلوبا وكنت أنا حرفوشه الأزعر ، كان أستاذي المحنك وأنا مملوكه المجلوب ، كان كبيري وأنا أتابك عسكره ، سلطاني وأنا وزيره الكبير ، لا . . لا . . لن أخون ، لن أتسلطن

ابن فرفور : الشعار السلطاني ــ بجلال وخشوع ــ ألبسه لجلالته السلطانية .

الفهلوان : طوال عمري منذ أن كنت مملوكا مجلوبا وأنا أحلم بازاحة ظل قايتباي ، ظله السلطاني يخنق أحلامي السلطانية .

زلابية : السيف السلطاني ـ بجلال وخشوع ـ اضعه في يد جلالته السلطانية .

الفهلوان : لا ، حاشا لله ، لن أمسك بالسيف الدامي للطاغية ، الله يرحمه .

المعلم جهجهان : رغما عن أنف جلالته السلطانية ـ بجلال وخشوع ـ بالسيف سلطنوه .

السطان هبشان : سلطان السلام أنا لا سلطان الظلام .

المعلم جهجهان : القبة والطير والصنجق السلطاني أفردوها على رأس سلطان الظلام والسلام ، واهتفوا معي : عاش السلطان هبشان بن أبي غبشان الفهلواني .

الجوق كله : (يردد الهتاف) .

السلطان هبشان : فليكن ياأولادي ، فلأ تسلطن وأمري لله ، رغما عن أنفي ، نزولا على ارادة شعبي السلطاني فلأتسلطن ، وأمام مجلسكم الموقر أقسم وأتعهد ـ بشرفي السلطاني ـ أنني عن سياسات سلطاني قايتباي ـ الله يرحمه ـ لن أحيد ، وعلى طريقه سأسير .

المعلم جهجهان : جهزوا الفرس السلطاني ليسير به جلالة السلطان على نفس طريق جلالة السلطان .

طاجن وابن فرفور : (معا يشكلان بسرعة بجسديهما وبمساعدة قناع لرأس وجسد وذيل فرس ، يشكلان الفرس السلطاني) .

المعلم جهجهان : (مناديا بجلال) اضربوا البشائر في القلعة لجلالة السلطان ، وباسم جلالته فليناد المنادي في القاهرة ، وفي الفسطاط وبر مصر ، فليزف الأمراء بالشاش والقماش جلالة السلطان هبشان بن أبي غبشان الفهلواني (وهكذا يبدأ موكب أو « زفة » سلطانية ساخرة فوق الحصان السلطاني) .

المعلم جهجهان : على رأس جلالته السلطانية أنثروا خفائف الذهب والفضة ، وبالدنانير الذهبية اقذفوا الغربان والبوم . .

ابن فرفور : لكيلا ينعب ناعب . .

طاجن : أو ينعق ناعق

المعلم جهجهان : يكدر صفو سلطان السلام والظلام هبشان بن أبي غبشان الفهلواني .

زلابية : (وقد أخرجت زنبيلها لفافة أسطوانية من الورق تفردها وتقرأ منشدة) :

تكتب تواريخ الملوك بالمداد
الا لفهلوان كتب بالذهب
هبشان فارس الاحلام وليث الوغى
وفهلوان الحرب مثل العجب(٢)

المعلم جهجهان : والآن فلنقبض على أنفاسنا جميعا استعدادا للاستماع إلى الخطاب السلطانى التاريخى - دائما - على مر التاريخ ، فليتفضل سلطاننا التاريخى هبشان بن أبى غبشان الفهلوانى .

السلطان هبشان : أ . . أ . . أنى تأملت الزمان وفعله فى خفض ذى شرف ورفع الأرذل[٣] .

المعلم جهجهان : فليحيا السلطان الأرذل .

الجوق : (يردد الهتاف مع التصفيق)

السلطان هبشان : كـ . . ك . . كطبائع الميزان فى أفعاله تضع الرواجع والنواقص تعتلى[٤] .

الجوق : فليحيا السلطان النواقص .

المعلم جهجهان : (عامدا يقذف السلطان هبشان بحصاة كانت فى يده) .

السلطان هبشان : (مذعورا يلتقط الحصاة عن صدره ويحملق فيها) يـ . . . يـ . . . يبدو أنها . . حروف غريبة . . عربية . . ربما . . دبرنى ياوزيرى الكبير فى قراءة هذا الدينار الذهبى . . لعله برقية تهنئة بعث بها حرافيش الأراذل فى عيد تسلطنى الواحد بعد الألف ، أقرأ لى الدينار .

المعلم جهجهان : (بجدية يقرأ الحصاة) أزفت الآزفة ، ليس لها من دون الله كاشفة .

السطان هبشان : لا أفهم ، ترجم لى المكتوب يا وزيرى الكبير .

المعلم جهجهان : لعله أنذار من سلطان السلاطين فى السماء .

السلطان هبشان : (يزأر غاضبا) بل قل أنه منشور من المناشير السرية التى ينشرها فى البلاد الروافض المعارضون لسلطانى المديد .



زلابية : (تغمغم) يا بن الرفضى .

السلطان هبشان : فرق وأحزاب الروافض تعارض رخاء عهدى السعيد . .

المعلم جهجهان : (يقلد صوت بومة)

السلطان هبشان : (متطيرا يرتعش من الذعر) بومة الرفض هذه ، فى ميدان الرميلة خوزقوها ، عذبوها حتى تقر وتعترف على أولاد الرفضى . . رفضى . . رفضى . . وبعدها بالسيف وسطوها ووسطوهم .

المعلم جهجهان : (ينفجر ضاحكا ، وينفجر جميع أفراد الجوق ، حتى الفرس السلطانى تصهل ضاحكة ، وتبرطع هائجة ليسقط من فوق ظهرها السلطان هبشان وسط أفراد الجوق الذين يقذفونه بالحصى والزلط ، ويلفون حوله بأغنية ساخرة) :

أين ترسى ؟ أين درعى ؟
الحقينى أم هبشان بصارمى البتار
ان مت كنت فى الغزاة شهيدا
أو أعش كنت أشطر الشطار[٥]

الفهلوان : ياولاد الرفضى (ويدور عراك عنيف بين الفهلوان وجوق الليالى الملامح ، يتكاثرون عليه ويوسعونه ركلا وضربا بمقارع يخرجونها من زنابيلهم ، وأخيرا يفر بالقفز على السور المطل على النيل ، ثم يلقى بنفسه فى النيل) .

ابن فرفور : قفز العفريت هبشان فى النيل .

طاجن : هرب الملعون لابسا عباءتى كقاضى القضاة فى فصل « حاميها حراميها » .

المعلم جهجهان : وعمامتى فى فصل « الشاطر على الزيبق » .

زلابية : وخفى الأحمر كعروس فى فصل « ليلة الدخلة » .

ابن فرفور : وسيفى الخشبى الذى اعلقه متدليا أسفل بطنى ليلة دخلتى .

زلابية : (ساخرة) زواجى من ابن فرفور باطل ، باطل ، باطل بدون سيفه الخشبى .

ابن فرفور : لا معنى بالمرة للفصول بدون لوازم الفصول .



زلابية : عدة الشغل يامعلمة .

طاجن : لا بد ان نستردها من الفهلوان حتى ولو اضطررنا لسلخ جلده .

المعلم جهجهان : و . . وعرس السلطان ؟

زلابية : السلطان العريس قد يلزمه السيف الخشبى فى ليلة دخلته يامعلم .

طاجن : هيا بنا إلى قصر سلطاننا هبشان بن أبى غبشان الشهير بالفهلوان ، هيا يامعلم جهجهان .

المعلم جهجهان : أ . . ألم يقفز الفهلوان أمامنا الآن الى قاع النيل ؟

ابن فرفور : ابن الجنية « فص ملح وذاب » ؟

طاجن : لعله مختبىء يسبح تحت الماء .

زلابية : اذن فقد اختنق .

ابن فرفور : هبشان الفهلوان لن يختنق . . انه جن ابن جنية . . انه يتنفس تحت الماء .

طاجن : فلتنتظره حتى يقب فوق سطح الماء .

المعلم جهجهان : النيل فى احتباس ، وقاعه يكاد يظهر للعيان .

زلابية : لعله سقط على صخرة فى القاع الضحل افقدته وعيه . . لعله ينزف الآن .

المعلم جهجهان : لعله مات . . هيا بنا يا أولاد الى عرس السلطان

طاجن : الفهلوان جرادة ، بين أحجار قاع السور الفهلوان يلاعبنا لعبة الصبر المل ، فلننتظره لنسلخ جلده ونسترد منه لوازم فصولنا يامعلم جهجهان .

المعلم جهجهان : فلنسرع يا أولاد لنزف العروس للسلطان .

طاجن : ليس قبل أن نسترد لوازم الزفة من الفهلوان .

أصوات الجموع : (عن بعد) الرحمة خير الراحمين

المعلم جهجهان : العام عام جوع ، ولعل أسماك النيل قد التهمته حال سقوطه فى القاع .

زلابية : او لعله هرب بعيدا عن هنا ، هرب على اربعته زاحفا لا سابحا فى قاع النيل .

طاجن : اذه فقد عاد الهبشان الى قصره السلطانى .

المعلم جهجهان : قصره السلطانى ! طاجن . . فلتكف عن هذلك السخيف ، ولنسرع الى القصر السلطانى .

طاجن : لنسترد لوازم الزفة السلطانية من الفهلوان ؟

المعلم جهجهان : بل لنزف العروس للسلطان .

طاجن : معلم جهجهان . . زفة عروس السلطان ما يزال أمامها متسع من الوقت . . فلنفاجىء الفهلوان فى جحرة لنسترد منه الأشياء التى سلطناه بها .

زلابية : لأجل خاطرى يامعلم . . فلنفاجىء الفهلوان فى قصره السلطانى ، لنشكو جلالته الحرامية الى جلالته السلطانية .

المعلم جهجهان : (باستسلام) فـ . . فليكن يا . . زلابية (ويقودهم للخارج) .

أصوات الجموع : (تقترب أكثر فأكثر) الرحمة خير الراحمين .

(اظلام سريع)

(١) من بابة « عجيب وغريب » لابن دانيال عن كتاب « خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال » دراسة وتحقيق د . إبراهيم حمادة .

(٢) عن خطط المقريزى مع شىء من التصرف .

(٣) عن أبن أياس ـ بدائع الزهور فى وقائع الدهور .

(٤) عن أبن أياس ـ بدائع الزهور فى وقائع الدهور .

(٥) عن ابن سودون ـ الشاعر المملوكى الساخر ـ فى مؤلفه (نزهة النفوس ومضحك العبوس) ◆

رفيف

د. [illegible] عبد الله

الزمان : الآن

المكان : حجرة بها مكتب ، مكتبة ، دولاب ، مائدة ، كراسى ، راديو قديم ، تليفزيون مغطى ، حقائب ، أوراق وجرائد ومجلات وكتب مبعثرة .

الشخصيات : رفيف : فى الثانية والعشرين .
واو : فى الثانية والثلاثين
سين : فى الثانية والأربعين
صاد : فى الثانية والأربعين .

رفيف : خطاب من رباب . هل تريد أن تعرف ماذا تقول ؟

واو : (ينظر إليها دون أن يجيب)

رفيف : تقول . . (تقرأ) لماذا لا تفكرين فى الهجرة ؟ الحياة هنا مريحة للغاية . صحيح ستلاقين بعض الصعوبات فى البداية : المسائل الروتينية بخصوص الإقامة وتصريح العمل ، لكن ، صدقينى يارفيف ، الحياة تمشى سهلة ، وفرص الكسب متوافرة ، والناس فى منتهى الوداعة . . وأعصابهم هادئة .

واو : (يتحرك بما يعبر عن الضيق)

رفيف : لِمَ هذا الضجر ؟

واو : الضجر ؟ . . أوَلا يحق لى أن أضجر ؟

رفيف : ماذا تقرأ ؟

واو : فاليرى

رفيف : كاتبك المفضل .

واو : أضطر الى اعادة قراءة كل صفحة .

. . . .

رفيف : لم لا تفكر فى . .

واو : فى ماذا ؟ ؟

رفيف : لا تنفعل هكذا دون . .

واو : دون ماذا ؟

رفيف : إنك تقاطعنى باستمرار .

واو : (يضع الكتاب . يخرج من حقيبته الملقاة الى جانبه زجاجة من النبيذ ـ ينهض . يأخذ كوباً . يعود الى مكانه يصب لنفسه كأسا) .

رفيف : هل ستبدأ ؟

واو : لماذا يحلو لك ان تغيظينى ؟

. . . .

واو : (ينهض ويتطلع الى النافذة)

رفيف : (وهى منشغلة بترتيب بعض الأوراق) ماذا ؟

واو : لا أستطيع ان أخمن حركة السحب . كان هذا هو ضعفى المعتاد (يعود الى مكانه) .

. . . .

رفيف : ساعدنى على تثبيت بنطلونى . . من هنا . . الوسط (تستدير بحيث تدير له ظهرها) ادخل البلوزة جيدا . . . ولكن برفق . . آه . . هكذا (تدير له وجهها) لقد كنت تحذق دائما ان تكون حازما ورفيقا فى وقت واحد .

. . . . . .

رفيف : لم لا تفتأ تنظر الى الساعة ؟

واو : الرابعة الاّ سبع عشرة دقيقة .

رفيف : انا لم أسألك عن الساعة . انا أسأل عن علة مداومتك التفحص فى عقاربها . إنها ليست فاليرى حتى تعاود قراءتها . إن العقارب تسير بطريقة متوقعة . وفق نظام وحكمة وتعقل . شىء مفهوم جدا وواضح جدا . . لا أريد أن اتحدث عن التفاصيل . . لسبب بسيط هو أن

الأمر لا يحتاج الى تفاصيل . من السخف حقا أن أشرح لك ، فى الوقت الذى نحن فيه معا . الدقائق ستون والثوانى ستون . ماذا عساك تريد اكثر من هذا ؟

واو : الرابعة إلاّ خمس عشرة دقيقة .

رفيف : اسكت

. . . .

رفيف : (تمشط شعرها وتترك خصلة تنزل على جبينها) ما رأيك ؟ هكذا أفضل . . ؟ أم بدون قصة (ترفع الخصلة) ؟

واو : بدون خصلة .

رفيف : غير أنى أحب أن أبدو هكذا (تعاود وضع الخصلة)

واو : إفعلى ما يحلو لك .

رفيف : لا تكن فظاً . . إنك تعلم جيدا أن جبهتى عريضة . . وأنها عندما تنكشف ، احس بأنه ينبغى أن أكون صادقة ومخلصة .

واو : إنها فرصتك إذن .

رفيف : (مازحة) فرصتى الأخيرة .

واو : إرفعى خصلتك . هذه نصيحتى .

رفيف : من أجل الإخلاص .

واو : ليس بصفة خاصة . . وإنما الجبهة العريضة يجب ان تظل عريضة .

(يدخل كل من سين وصاد)

سين : (الى صاد) نعم . بلا مقدمات . العبارة تقول : الفن هو إخفاء الفن . . وأنا أقول السياسة هى إخفاء السياسة . لقد تناقشنا فى هذا الموضوع من قبل .

رفيف : كنت أدرس اللاتينية فى الجامعة .

صاد : (وهو يجلس) ومثقفة ايضا .

سين : (الى صاد) ماذا تعنى ؟

صاد : أنا لم أعرف الأنسة رفيف الاّ مؤخرا .

واو : (ينهض ويخاطب صاد موجها اليه نظرة غاضبة) الثقافة عمل إضافى . هه ؟

رفيف : هدوءا ياعزيزى بروتوس .

واو : انا الذى أهدأ ؟ إن الحديث عن الثقافة يجر الى الشر والخطيئة .

سين : انتهينا . عد إلى كأسك .

واو : (يجلس)

رفيف : (الى واو) برافو . (وفى صوت منخفض) سأرفع القصة من أجلك أنت .



سين : (الى رفيف) والآن . . ليس ما يدعو الى زيادة فى الكلام . مجرد العبارات التقليدية . . وكأنك جندى يؤدى التمام للرتبة الأعلى . اين السُترة ؟

رفيف : وهل من الضرورى ان أرتديها ؟

سين : طبعاً .

رفيف : أريد أن أشعر بأنوثتى .

سين : سوف تشعرين بها من تحت الجاكيته . إنها نفس المفاصل والاعضاء .

رفيف : لكن الآخرين . . لن يلحظوها جيدا .

سين : وما حاجتك إلى ذلك ؟ وعلى أى حال ، سوف يلمحونها . . ما عليك إلاّ أن تبالغى قليلاً فى . . فى حركة الزوايا .

رفيف : لا أحب المبالغة .

سين : قليلاً أقول .

رفيف : كيف ؟ . . هكذا ؟ . . (تحرك ذراعيها ووسطها بطريقة الاغراء التقليدية)

سين : . . . احتمال أن تظهر لك فجأة دورية .

رفيف : لقد حفظت كل الاحتمالات .

سين : من الممكن أن . . . فى حالة ما إذا . . .

رفيف : وكل التعليمات . . إنها ليست المرة الأولى .

صاد : (فى قنوط) على أنها الأخيرة .

واو : (الى صاد فى حدّة) أمنعك من الحديث بهذه اللهجة .

رفيف : (بنفس الدرجة من الحدة) دعه يتحدث باللهجة التى تعجبه .

واو : (وهو يصب لنفسه كأساً) أنا لست . . لم أكن . . سوف لا . .

رفيف : (إلى واو) كفّ عن صيغة النفى هذه . (ثم الى صاد) وأنت ياصديقى . . هل كنت تعلم أن الناس فى كندا أعصابهم هادئة ؟ وأن فرص العمل هناك متوافرة ؟ وأنه أولى بنا جميعاً أن نهاجر

(تجلس منهكة)

سين : رفيف .. لقدأ حضرت لـك هذه (يخـرج من حقيبته لفافة يفردها فاذا بها صورة زيتية)

رفيف : آه ــ إنها هي .. (تأخذها وتتحرك بها في أرجاء الحجرة وقد عاودتها حيويتها)

سين : أهذه سترتك ؟ (يتقدم ويلبسها السترة بينما هي لا تزال منشغلة بتأمل الصورة . ثم يجلس)

رفيف : (تتقدم نحو واو ـ تعطيه الصورة بعد ان تلفها) تفضل .. علقها على الحائط .

واو : (وهو يأخذ الصورة) .. أين ؟

رفيف : أى حـائط .. (إلى صاد) كـل الحيـطان ، فى النهاية ، متشابهة .

صاد : لا .. إن الحيطان ليست متشابهة .

رفيف : كما وأن أرسطو غير أرسطو . (مازالت تتحرك فى رشاقة ملحوظة)

صاد : (بانفعال) أية فائدة تجنيها حركتنا يـارفيف من هذه العملية ؟

رفيف : (إلى سين) أية فائدة ياسيدى القـائد من هـذه العملية ؟

صاد : إنك تقتلين نفسك بلا ثمن

رفيف : (إلى سين) إننى أقتل نفسى بلا ثمن .

صاد : أريـد أن أعلم . كم سيكـون عـدد القتـلى ؟ وما أهمية إزهـاق روح خمسة أو ستـة من الجنود المجندين ؟ .. إنهم لا يمثلون شيئا .. وجريرتهم الأولى والأخيـرة أنهم قد بلغـوا السن الـواجبـة للخدمة العسكرية .

سين : (فى هدوء) إنهم يقفون فى الصق .. هذا هو كل شىء .

صاد : لكن الصف سـوف يعـود الى الانتـظام مـن جـديد .. مـرات ومرات كنـا نحـدث فـراغـا فلا يلبث ان يلتأم .



سين : إن الصفوف عندما تخرق لا تعـود الى ما كـانت عليه .

صاد : بـل تعـود ، لأن هنـاك من يـدبــرون ذلـك . ويدبرونه على نحو متقن . إلى هؤلاء ينبغى أن توجه الطعنة .

سين : إنـك لا تختار يـاصديقى .. الحـرب لا تعـرف الاختيار .. الذين يأمرون والذين يؤمرون .. سيان . الجميع يتساوى .

واو : (محـدثاً نفسـه) « واحـد زائـد واحـد يسـاوى واحد » .

صاد : (وقـد تزايـد إنفعـالـه ، إلى واو) وأنت أيضـا يابروتوس ؟

أو ليست رفيف هى خطيبتك ؟

سين : (إلى صـاد) إسمـع يـاصـديقى . النـظريـة لا تفيد .. ولا العاطفة أيضا .

صاد : (إلى رفيف) إن مـا تقدمـين عليه هـو نوع من الانتحار المجانى .

(إلى واو) إنك تحبها . إنها عروسك . لِمَ تدعها تزف الى الموت ، بدلاً من أن تزف إليك ؟ إنها تموت أمام عينيك بلا معنى .

رفيف : (إلى صاد) إنك تصرخ بلا معنى .. وأنا أموت بـلا معنى .. ولا حيلة لكل منـا فى ذلـك .. (تجلس) إنها مسألة حياة يومية .. فنجان من القهوة كل صبـاح .. أو معجون الاسنـان .. وبنفس الـطريقة تضـع رفيف نفسها فى سيـارة ملغومة .. تماما كـما تستعمل مـاء الكولـونيا . وفجأة ينتهى كل شىء (تنهض ـ وتعاود ترتيب بعض الأوراق) يذاع الخبر فى نشرة التاسعة .. ثم يلى ذلك إرسال لمباراة كرة قدم .. أو إعلان عن أحد العطور البـاريسية .. أو تحـذير لمن لم يسددوا الضرائب . هـل رأيت تلك الفتاة التى تقف مشـدوهـة وسط حجـرة نـوم فى معـرض للمـوبيليا ؟ وكـأنها تودّ لـو تـرقـد عـلى وسـادة ملغومة .. أنا لم أتعلم كثيرا عن الجنس . وإنى لآسفة على هذا .. لم أكن أوفق فى ترجمة نصوص اللاتينية .. مقرر الآثار فى السنة الثالثة ـ لم أكن أستطيع أن أفرق بين العامود الكورنثى والعامود الدورى ـ ومع ذلك ، فأنا لم أشعر بالأسف . لم يكن يحزننى شىء .. ولم أكن أحب أمى بما فيه الكفاية . كنت أحبها ، غير أنه كان من الممكن ان أحبها أكثر .. كـان من الممكن . كان

الواجب . . لا أعرف . . « الواجب هو موضوع الضمير » . مقرر السنة الرابعة . . بل وكل السنوات . الحركة كلها تمتاز بالسرعة . انا اهوى ذلك . . والضمير لا يعرف التسرع . كم هو بطيء . . وأنا أكره ذلك . أضع أشيائى كلها فى حقيبة ثم ألقى بها . . ضع حاجياتك كلها فى حقيبة ثم طوّحْ بها . (تجمع بعض الأدوات وتضعها فى حقيبتها) .

صاد : هذه انهزامية . . علمها إياك هذا المفكر (مشيراً إلى سين) . . أو ربما كنت انت أيها الشاعر . . أنتما الاثنان معا . . أية ثورة هذه تلك التى يقودها انهزاميون ؟

سين : الاستعانة بأفكار قابلة لأن تهدم عمل غير مجدى .

صاد : وماذا عن الأفكار الهدامة ؟

سين : إن أفكارك تختلط فيها المشاعر . . وهذا كفيل بأن يقضى عليها منذ البداية . اللحظة التى تولد فيها تموت . . لأنها لا تعرف أين تستقر . . فى القلب ؟ الرأس ، أم القدمين ؟

رفيف : و الشفتين ؟ أو فى تجويف العينين ؟

سين : كل شيء ينحدر فى الوقت المخصص له . . لا تقلق .

صاد : (الى سين) كن عمليا . لسوف نحتاج إليها فى عملية أكبر .

سين : ليس ثمة عملية أصغر وعملية أكبر . . نحن لا نخطط لسرقة بنك .

رفيف : كانت تعجبنى أفلام سرقة البنوك

واو : مقرر السنة الأولى .

رفيف : السنة الأولى . . هل تذكر ؟

واود : (يصب لنفسه كأساً ويغمض عينيه)

رفيف : (تدنو منه ، تجلس بجانبه) ماذا ؟ هل تحس ألماً ؟ . .

كم كنت أود أن أسلمك نفسى مرات عديدة .

واو : ألم يحن الوقت بعد ؟

سين : (الى رفيف) رفيف .

رفيف : (تمضى عن واو . تنزع سترتها) لم أعد أطيقها .

صاد : (بلهجة توسل) رفيف .

سين : إنهم سوف يحضرون الآن . (ينظر إلى ساعته)

رفيف : مفاتيح السيارة ليست معى .

سين : سوف يعطونها لك . هل نسيت ؟

رفيف : آه . آسفة ياأستاذ .



صاد : هل قبلت آسفها ياأستاذ ؟

سين : انها لا تموت بسببى . لا تحاول أن تجعلنى أتصور أنها تموت بسببى . أنا أقدم اقتراحات ولست مسئولاً عن التنفيذ .

صاد : من المسئول إذن عن هذه الجريمة !

رفيف : ما كل هذه الضوضاء ؟ ليس هذا الصراخ مما يليق بالمرء سماعة عندما يكون فى رحلته الى الفناء .

(دقات على الباب)

سين : ها قد وصلوا . .

(يخيم الصمت)

رفيف : (تنظر الى نفسها فى المرآة . ترتدى السترة من جديد . تدور حول نفسها .) .

(تدخل فتاة صغيرة ، وفى يدها باقة من الزهور تتقدم الى رفيف)

رفيف : تعالى . . (تفك لفافة الزهور . تخرج من بينها مفتاحا صغيرا)

الفتاة : قالوا لى ان أبلغك بأن السيارة تقف فى المكان المحدد .

رفيف : فى المكان المحدد . . آه ما أجمل زهورك . وما أجملك .

(تنصرف الفتاة)

سين : (الى رفيف فى حزم) الآن ؟

رفيف : (تأخذ حقيبتها . تضع نظارة شمسية . . تتحدث الى واو) لقد كنت وعدت بأن . . . لا يهم (تنظر الى المكتب ، تأخذ كتابا تتصفحه ثم تضعه) فقط لا تنسى أن تعيد هذا الكتاب . .

وان كنت لم انته من قراءته بعد

(تخرج ، فتغرق الحجرة فى ظلام كامل) ◆

السير خلال الأعشاب البحرية

ايان هاملتون فنلى
ترجمة : الشريف خاطر

الشخصيات :

(١) فتاة أولى .
(٢) فتاة ثانية .

المنظر :

أحد شوارع المدينة عام ١٩٦٠ ، ساعة الغروب .
فتاتان مراهقتان تتسكعان أمام إحدى الفترينات .
كما يوجد مقهى ذو ثلاثة أبواب به صندوق أسطوانات .
تذيع أغانى مراهقة تسمع بصوت خفيض فى الشارع .

فتاه ١ : هل ترين حلوى التفاح هذه ــ فى الفترينه ؟
فتاة ٢ : اجل .
فتاه ١ : حلوى قديمة تماماً ــ لذيذة للغاية .
فتاه ٢ : ألم تأكلى حلوى التفاح أبداً ؟
فتاه ١ : بلى .. أكلناها بالتأكيد . كثيرا من المرات . عندما كنت صغيرة جدا كنا نأكله بكميات كبيرة . لكنى لا أرغب فى تناولها الآن . لأنها لا تحظى بالاهتمام .
فتاه ٢ : قد أدخل المحل وأحضر بعضا من هذه الحلوى . .
فتاه ١ : وتأكلينها الآن ــ هنا فى الشارع ؟ لا ، ليس لك أن تأكلى هذه الحلوى عندما تكونين معى بالخارج .
فتاه ٢ : أوه حسن ، لا بأس . . . لكننى أعتقد أنه يكون لطيفا أن نأكل واحدة من تلك الحلوى .
فتاه ١ : قد يكون من المسموح للأطفال أن يأكلوا هذه الحلوى . ونحن لسنا أطفالا . نحن فى السادسة عشرة .
فتاه ٢ : أجل ــ امرأتان ناضجتان .
(فترة صمت . يعلو صوت الأغنية قليلا)
ما رأيك فى هذه الأغنية التى تذاع فى المقهى .
فتاه ١ : لم أسمعها أبدا من قبل .
فتاه ٢ : لقد أذيعت من التليفزيون .
فتاه ١ : صحيح ؟ متى ؟
فتاه ٢ : الأحد الماضى .
فتاه ١ : لم نشتر تليفزيون بعد .
فتاه ٢ : ليس معقولا .
فتاه ١ : أليس كليف هو الذى يغنى ، أم غيره ؟
فتاه ٢ : انه يشبه صوت كليف . . . أم غيره . . . أجل .
فتاه ١ : أغنية حزينة .
فتاه ٢ : نعم ــ أحبها . (فترة صمت) هل ترغبين فى الدخول إلى المقهى وسماع صندوق الاسطوانات ؟
فتاه ١ : بعد لحظة . عندما تنتهى فى مشاهدة الفترينه (فترة صمت) هذه الاغنية ، ربما تكون من النوع الحزين جدا .
فتاه ٢ : أحب الاغانى الحزينة ، ولا أفضل أن تكون الاغنية مرحة كثيرا .
فتاه ١ : من المحتمل ألا تكون الأغنية لكليف .
فتاه ٢ : تبدو وكأنها أغنية كليف ــ أم أنها لشخص آخر . . .
(فترة صمت ــ تختفى الأغنية)

حلوى التفاح هذه حلوى جيدة حقيقة . فبامكانك رؤية قشر التفاح مباشرة داخل الحلوى أيضا . . .
فتاه ١ : أجل . لا يوجد الكثير من الحلوى . .
فتاه ٢ : بل يوجد الكثير . فبامكانك رؤية قشر التفاح مباشرا خلال الكثير من الحلوى .
فتاه ١ : انها ليست الا مجرد ماء وسكر فى أغلب الأحوال .
فتاه ٢ : هل ترين أصابع العرقسوس هذه ؟
فتاه ١ : ايها .
فتاه ٢ : هناك ــ بجوار سجائر الحلاوة . هل ترينها ؟
فتاه ١ : اجل ــ لقد أكلنا منها أيضا .
فتاه ٢ : ونحن كذلك .
فتاه ١ : كلنا أكلنا أصابع العرقسوس هذه .
فتاه ٢ : هل تعرفين ما أفكر فيه دائما عندما أرى أصابع العرقسوس

العتيقة ؟

فتاه ١ : كلا .

فتاه ٢ : أعشاب البحر .

فتاه ١ : ماذا ؟

فتاه ٢ : أعشاب البحر . (فترة صمت) بالطبع لم تتمشى خلال الاعشاب البحرية ــ تلك الاعشاب التى تنمو بجوار البحر ــ كما تعرفين ؟ هذه الاعشاب البحرية زلقة . . . يغلب عليها اللون البنى ــ مثل أصابع العرقسوس ؟

فتاه ١ : كلا .

فتاه ٢ : ألم تتمشى مطلقا خلال تلك الاعشاب ؟

فتاه ١ : كلا .

فتاه ٢ : الم تخلعى حذاءك أبداً وجوربك ــ وخضت خلالها ؟

فتاه ١ : كلا . لابد أن يتنابنى الذعر من جراء ذلك .

فتاه ٢ : ولماذا ينتابك الذعر من جراء ذلك ؟

فتاه ١ : ربما يكون فيها أشياء .

فتاه ٢ : وأى نوع من الأشياء محتمل أن تكون داخل الاعشاب البحرية ؟

فتاه ١ : أوه ، أنا لا أدرى . كابوريا ربما ــ ربما يوجد خلالها كابوريا لتعضك ــ و ــ (فترة صمت) يفزعنى أن أتمشى خلال الأعشاب البحرية .

فتاه ٢ : أنت لا تعرفين تماما ما يوجد فى الأعشاب البحرية .

فتاه ١ : هذا ما أقوله لك . سيفزعنى أن أتمشى خلال الاعشاب البحرية ــ فقد يوجد فيها جراد البحر ــ ألم تذهبى قط إلى المطعم ، وأكلت جراد البحر ؟

فتاه ٢ : ليس بعد . ولكننى سأذهب ــ توا .

فتاه ١ : ربما ــ ربما لو ذهبت إلى ذلك المكان للتمشى خلال الاعشاب البحرية ــ ربما لن تحصلى ابدا على جراد البحر لتأكليه . بل المحتمل هو أن جراد البحر سوف يأكلك أنت .

فتاه ٢ : أوه ، شىء لطيف أن تتمشى خلال الأعشاب البحرية . . . فأنت تخلعين حذاءك وجوربك ــ وتحمليهما . . . وتمشين خلال الاعشاب ــ حتى خلاخيل قدميك . كأنك تمشين فوق حبل مشدود . . .

فتاه ١ : كأنك فوق ماذا ؟

فتاه ٢ : فوق حبل مشدود ــ أنت تعرفين ، حبل مشدود .

فتاه ١ : أوه ، حبل مشدود ، كالذى يوجد فى السيرك ؟

فتاه ٢ : أجل .

فتاه ١ : شاهدت سيركاً ــ سيركاً كبيراً جداً ــ ذات مرة فى التليفزيون . . .

فتاه ٢ : حسن ، اذا كنت قد شاهدت السيرك ، فلابد أنك شاهدت الحبل المشدود .

فتاه ١ : نعم . كذلك يوجد أسود ــ وحيوانات أخرى ــ بعضها أفيال كذلك . .

فتاه ٢ : نعم ؟ وامرأة فوق حبل مشدود ؟

فتاه ١ : أجل .

فتاه ٢ : حسن ، ذلك إذن هو الحبل المشدود . والسير خلال الأعشاب البحرية ــ تماما مثل السير فوق حبل مشدود ــ مسألة صعبة ــ تحتاج للتوازن والمشى بحرص . . بعض هذه الاعشاب يشبه حلوى اصابع العرقسوس . ويوجد بعض منها ، عندما تسيرين عليها ، تصدر صوت فرقعه ! (فتره صمت) هذا النوع يشبه النوع الصغير من الـ . . . يشبه . . . حسن ، لا أدرى ، لكنه يصدر صوت فرقعه . . .

فتاه ١ : رأيت ذلك النوع .

فتاه ٢ : صحيح . تستطعين فرقعته اذا وقفت بقوة كافيه .

فتاه ١ : قمت بفرقعته بنفسى أحيانا ــ أتعرفين بالضغط عليه بحذائى .

فتاه ٢ : حسن ، بعض هذه الأعشاب البحرية ــ وخاصة ذلك النوع الذى يحدث الفرقعة ، ونوع آخر أطول قليلا ، تشبه حلوى أصابع العرقسوس ، هذا النوع بالذات دائما ممزلق ــ ويجب عند السير عليه أن تكونى حذرا جدا . . يجب عند السير أن تكونى حذره وإلا تزحلقت . . . وتبتلل كل ملابسك . . . لذا يجب رفع ذراعيك .

فتاه ١ : كيف ؟

فتاه ٢ : حسن ، مثل المرأة التى تسير على الحبل المشدود . ترفعين ذراعيك جانبا ــ لتحفظ توازنك ــ مع مراعاة أن تكون خطواتك قصيرة . . . . وإلا فمن المحتمل أن تسقطى .

فتاه ١ : لم أذهب مطلقا للتمشى خلال الاعشاب البحرية ــ لكن ــ حدث أن تمشيت خلالها ، وانا ارتدى حذائى .

فتاه ٢ : ليست تلك بالتمشية الحقيقية خلال الاعشاب البحرية .

فتاه ١ : مصداقا لذلك فإنها من الممكن أن تفسد حذاءك .

فتاه ٢ : ولهذا ، فأنا أخلع حذائى دائما .

فتاه ١ : حتى تحافظى بقدر الامكان على هذه الأعشاب ، على قدر ما أعتقد .

فتاه ٢ : ويمكنك التمشى خلال هذه الاعشاب على قدر ما يمكنك والى ما بعدها حتى مياه البحر العميقة .

فتاه ١ : هناك الكثير من هذه الاعشاب تنمو فوق الصخور .

فتاه ٢ : وهناك الكثير منها ينمو على طول امتداد شاطىء البحر ــ واذا أردت الوصول إلى حيث البحر ، حسن ، ما عليك إلا أن تسيرى خلالها . . . لكن يجب عليك السير بحرص وحذر . . .



فتاه ١ : أجل ، فمن الممكن أن تفسد زوجاً من الأحذية .
فتاه ٢ : اذا لم تخلعيه وتحمليه فى يدك .
فتاه ١ : هذا صحيح . بالنسبة لك ــ ألا تفزعين من الاعشاب البحرية .
فتاه ٢ : وماذا فى الاعشاب البحرية يثير الفزع ؟
فتاه ١ : حسن ، ربما ــ الكابوريا ــ أو ــ
فتاه ٢ : أو ماذا ؟
فتاه ١ : لا أدرى . لكنك لا تستطعين رؤية ما فيها ، وعلى هذا . .
فتاه ٢ : أجل . صحيح أنه لا يمكنك رؤية ما فيها . لكننى أحب ذلك . انه نوع مثير من . . .
فتاه ١ : أفكارك صبيانيه عن هذه النوع المثير من . .
فتاه ٢ : هل تفزعين من الكابوريا ؟
فتاه ١ : آه ــ هو . لا أخاف من الكابوريا قدر خوفى من العناكب البحرية . لكننى أخاف من الكابوريا . فبامكانها أن تعض .
فتاه ٢ : لم تصبنى بعد عضة كابوريا أبداً .
فتاه ١ : الايام قادمة ــ تمشى خلال الأعشاب البحرية ــ
فتاه ٢ : أنا أمشى خلالها ــ حتى خلاخيل قدمى ــ وقد ماى عاريتان ــ تماما مثل الراقصة !
فتاه ١ : قلت مثل المرأة التى تسير على الحبل التى عرضت فى التليفزيون .
فتاه ٢ : لا بأس . مثل المرأة التى تسير على الحبل التى عرضت فى التليفزيون . أو مثل الراقصة . . . . أن ذلك يجعلنى أشعر كأننى راقصة . . .
فتاه ١ : أنا أحب الرقص .
فتاه ٢ : وأنا كذلك .
فتاه ١ : أحب الروك آندرول . . .
فتاه ٢ : أحب ذلك أيضاً ــ انه رائع .
فتاه ١ : كل الاولاد يرقصون . . . . .
فتاه ٢ : أجل (فترة صمت) هل لك صديق ؟
فتاه ١ : نعم . لى عدة أصدقاء من الأولاد .
فتاه ٢ : لك عدة أصدقاء من الأولاد ؟
فتاه ١ : أجل .
فتاه ٢ : وماذا تفعلين بهم ؟
فتاه ١ : ارقص معهم . . . لكن ليس كثيراً .
فتاه ٢ : أهذا كل شىء ؟

فتاه ١ : نذهب إلى السينما .
فتاه ٢ : أهذا كل شىء ؟
فتاه ١ : وماذا غير ذلك ؟ ــ نذهب للرقص ، أو نذهب للسينما . أو نسهر فى المقهى ونسمع الاسطوانات . ماذا غير ذلك ؟
فتاه ٢ : لدى صديق .
فتاه ١ : لديك صديق ؟
فتاه ٢ : لدى صديق . وهو من نوع خاص . أعنى ــ أعنى انه لدى صديق خاص بى فقط ــ هل تعلمين ماذا تفعل أنا وهو ؟
فتاه ١ : كلا .



فتاه ٢ : حسن ، خمنى . . . هيا . وضعى فى اعتبارك مسألة .. مسألة الاعشاب البحرية و ــ وتذكرى كذلك أ[illegible] صديق خاص بى فقط . . . . . والان حاولى ، وخمنى ما[illegible] نفعل أنا وهو . . . .
فتاه ١ : تذهبان إلى السينما ؟
فتاه ٢ : كلا .
فتاه ١ : تذهبان للرقص ؟
فتاه ٢ : كلا . .
فتاه ١ : اذا كان لديكما ما يكفى من النقود ، فبامكانكما الذهاب الى الرقص ــ أو فعل أى شىء ــ كل ليلة .
فتاه ٢ : أوه ، هو وأنا لدينا الكثير من النقود . أنا وهو لدينا ما يزيد عن حاجتنا . لكننا لا نرغب فى الذهاب الى الرقص .
فتاه ١ : كلا ؟ ألا يستطيع الرقص ؟
فتاه ٢ : بلى . لكنه لا يرغب فى ذلك . أنه ليس كالاولاد العاديين . انه من نوع خاص .
فتاه ١ : كل الاولاد يرقصون هذه الأيام .

فتاة ٢ : عليك اذن أن تخمنى ماذا نفعل أنا وهو . . .
فتاة ١ : لا سينما . . . ولا رقص . . . أعتقد انكما تذهبان إلى المقهى للهو وسماع الاسطوانات .
فتاة ٢ : كلا . نحن لا نذهب للهو أو سماع الاسطوانات على الاطلاق .
فتاة ١ : هذا يبدو أن صديقك هذا انسان سوى .
فتاة ٢ : كلا ، هو ليس كذلك .
فتاة ١ : حسن ، ماذا تفعلان اذن ؟ يجب أن تخبريني .
فتاة ٢ : أنا وصديقى ـ وكما قلت لك هو صديق خاص بى فقط ـ نذهب للتمشى خلال الاعشاب البحرية
فتاة ١ : انتما لا تفعلان ذلك !
فتاة ٢ : بل نفعل . نذهب ـ فى سيارته ـ إلى هناك حيث البحر ، وبعد ذلك ـ نخلع أحذيتنا . . ونتمشى خلال الاعشاب البحرية . . . ودائما ما يكون الأمر لطيفا جدا !
فتاة ١ : لابد أنكما فى غاية الحماقة ـ أنت وصديقك هذا .
فتاة ٢ : نحن لسنا كذلك . أنه ولد لطيف جدا . (فترة صمت) وعندما نكون سائرين خلال الاعشاب البحرية ـ يكون لطيفا إلى أقصى حد ـ فيأخذ يدى فى يده . . .
فتاة ١ : وماذا يعمل هو ؟
فتاة ٢ : عندما نكون سائرين ؟
فتاة ١ : كلا ، ماذا يعمل هو ؟ ما هى وظيفته ؟
فتاة ٢ : إنه ـ إنه مندوب اعلانات .
فتاة ١ : ما اسمه ؟
فتاة ٢ : اسمه الأول بول .
فتاة ١ : أرجو ألا يكون كل هذا من وحى خيالك ؟
فتاة ٢ : كيف يتسنى لى ذلك ؟ وقد أخبرتك باسمه الأول . . أليس كذلك ـ بول . اسمه بول وهو دائماً مهندم له شعر أسود فاحم . . . وبه رقة أحياناً .
فتاة ١ : يخيل إلى أن انسانا بمثل هذه الرقة والجمال ويعمل فى مجال الاعلان مثل بول ـ لا يمكن أن يقبل على الاطلاق أن يتمشى خلال الاعشاب البحرية . .
فتاة ٢ : لو سمحت لى ، انه يفعل ذلك . ودعينى أمل لك ، أنه لا يخشى أن تعضه الكابوريا (فترة صمت) الحقيقة ، أنه مغرم ، بالكابوريا .



فتاة ١ : أهو كذلك ؟
فتاة ٢ : وعلى هذا لم تصبناعضه كابوريا .
فتاة ١ : أى نوع من الاعشاب البحرية تتمشون خلالها .
فتاة ٢ : حسن ، سأخبرك . . نحن نسير خلال كل أنواع الاعشاب البحرية ـ تلك التى تشبه حلوى أصابع العرقسوس ـ وكذلك النوع الذى يحدث فرقعه . . . . وبينما نكون سائرين نرفع أيدينا .
فتاة ١ : يبدو لى الأمر سوياً للغاية .
فتاة ٢ : حسن ، هو ليس كذلك ـ بامكاننا أن نأخذك معنا يوما ما . . . بامكانك أن تحضرى معنا أنا وبول ، وسوف نتجه ثلاثتنا للسير خلال الأعشاب البحرية .
فتاة ١ : أعتقد أن بول هذا بطىء الاحساس .
فتاة ٢ : هو ليس كذلك . انه ولد حساس للغاية . كل ما فى الأمر أنه أحيانا يضيق بالعمل فى المكتب . . . ، يضيق بالمكتب ـ وفى يوم السبت ـ يريد أن يغير الجو . . . يبلغ به الضيق حتى الحلقوم من هذا المكتب العتيق . . . وعلى هذا فنحن نذهب للتمشى خلال الأعشاب البحرية .
فتاة ١ : أين تعملين ؟
فتاة ٢ : فى مصنع .
فتاة ١ : كيف حدث أن قابلت بول ذلك الشخص الميسور والذى يعمل فى مجال الاعلان ؟
فتاة ٢ : يبدو عليك وكأنك لا تصدقيني .
فتاة ١ : أنا أسأل فقط ـ عن كيفية مقابلتك له ؟
فتاة ٢ : تقابلنا . . . فى مرقص . (فترة صمت) مثلما فعلمت أنا وانت ، كما تعرفين .
(فترة صمت) أعتقد أنك لن ترى صديقك هناك الليلة ؟
فتاة ١ : كلا .
فتاة ٢ : أحيانا . تشعرين بأنك أحسن عندما تكونين وحدك أليس كذلك . . .
فتاة ١ : أنا لم أقابل مطلقاً ـ صديقاً ميسور الحال رقيق الطباع ـ ويعمل فى مجال الاعلان ـ فى مرقص . . .
فتاة ٢ : حسن ، من المحتمل أن تقابلى . . .
فتاة ١ : أنا لم أر مطلقاً صديقاً مثل هذا . .
فتاة ٢ : حسن ، إنه حظك ليس إلا ـ كما أن بول وأنا لنا نفس الذوق . . .
فتاة ١ : أجل . ولذا تخرجان للتمشى سويا خلال تلك الاعشاب البحرية . .
فتاة ٢ : أجل ـ إنه الشيء الأثير لدينا . (فترة صمت) لم تشعرى أبداً بالضجر من الذهاب إلى السينما ؟ ألم ينتابك شعور بالضيق حتى الحلقوم بمصاحبة هؤلاء الأولاد العاديين ؟ والعمل ؟ وكل هذه الأمور . . . ؟
فتاة ١ : لا أدرى . أنا لا أفكر فيها :
فتاة ٢ : أين تعملين ؟
فتاة ١ : فى مصنع .
فتاة ٢ : مثلى .
فتاة ١ : أجل . مثلك . لكننى لم أقابل أبدا ـ وفى مرقص ـ أى شخص مثل صاحبك هذا . أنا أقرأ عن أمثاله فى

المجلات . قرأت عن الكثير منهم فى المجلات التى تحضرها ماما . . . طويل ، شعر اسود فاحم ، رقيق . . . لكن هناك شىء يستحق أن نتوقف عنده قليلاً ، جميع اسمائهم بول .

فتاة ٢ : لأن اسم بول شائع جدا فى مجال الاعلان .

فتاة ١ : نعم . ولكننى لم أقابل أبدا شخصا مثل ذلك حقيقه .

فتاة ٢ : ربما يحدث ، . . . يوماما .

فتاة ١ : ربما . أجل . (فترة صمت) لكن كل ما أرجوه اذا حدث وقابلته ألا يكون لديه مراج التمشى خلال الأعشاب البحرية . . . الأعشاب البحرية ــ وأكل حلوى التفاح . . .

فتاة ٢ : يتحتم عليك أن تسيرى خلال الأعشاب البحرية أحيانا ــ إذا كنت ترغبين فى الوصول إلى البحر . . .

فتاة ١ : ومن الذى يريد أن يصل إلى البحر ؟

فتاة ٢ : أنا أفعل ذلك أحيانا . أنا أحب ذلك . (فترة صمت) إن البحر ليس كالمصنع . البحر واسع وعميق و . . . . حسن ، لا أدرى . لكننى أحب البحر .

فتاة ١ : انت شخص غريب ، غريب فعلا . .

فتاة ٢ : ما اسم صديقك ؟

فتاة ١ : لقد سبق وقلت لك ــ ليس لى صديق واحد . لدى الكثير من الاصدقاء . مئات .

فتاة ٢ : من هم ؟

فتاة ١ : لا استطيع أن اتذكر أسمائهم حتى . . .

فتاة ٢ : هل هم خنافس ؟

فتاة ١ : كلا .

فتاة ٢ : هل تعتقدين انى أنتمى الى الخنافس ؟

فتاة ١ : أجل . من الأشياء التى تقولينها ــ لابد أن تكونى من فريق الخنافس . ورغم أنك لا تلبسين مثل الخنافس ، إلا أن تصرفاتك ــ التمشى خلال الأعشاب البحرية ــ ضرب من ضروب الخنافس . .

فتاة ٢ : عزيزى بول يتمشى خلال الأعشاب البحرية ــ وهو ليس من الخنافس ، ويعمل فى مجال الاعلان .

فتاة ١ : لكن ماذا يفعلون هناك ؟

فتاة ٢ : فى مكتب الاعلانات ؟

فتاة ١ : نعم . فى مكتب الاعلانات . ماذا يفعلون هناك ؟

فتاة ٢ : حسن ، أنا لا أدرى . . . ربما . . . حسن ، يقومون بأعمال تختص بالاعلانات . .

فتاة ١ : لكن ماذا يعمل هو ؟

فتاة ٢ : بول ؟

فتاة ١ : أجل . ماذا يعمل بول فى مكتب الاعلانات هذا ؟

فتاة ٢ : انه ــ حسن ، انه لا يتكلم كثيرا عن ذلك . كما أن الانسان لا يفكر . . لا يفكر فى العمل عندما يكون سائراً خلال الاعشاب البحرية ــ أليس كذلك ؟ بل يحس بالشاعرية والخيال .

فتاة ١ : على أى الأحوال يجب أن تعرفى ماذا يفعل .

فتاة ٢ : حسن ، فى الواقع أنا أعرف . أن ما يفعله هو ــ هو أن يذهب للمؤتمرات .



فتاة ١ : المؤتمرات ؟

فتاة ٢ : نعم .

فتاة ١ : قرأت عن هذه المؤتمرات فى مجلة ماما . . . . .

فتاة ٢ : أهـــ .

فتاة ١ : يبدو أن مجال الاعلان كله مؤتمرات . لذا فإن صديقك هذا ــ الذى يدعى بول ــ ذلك الرقيق ذو الشعر الداكن الوسيم ــ ليس له من عمل سوى الذهاب الى المؤتمرات .

فتاة ٢ : آهــ . هذا هو عمل بول . بول يذهب إلى المؤتمرات .

فتاة ١ : وبعد أن تنتهى المؤتمرات ــ ينتهون من الاعلانات ــ يذهب هذابول الوسيم الرقيق ــ لمقابلة فتاته ويذهبان إلى المطعم . يجلسان ويأكلان جراد البحر ، وربما ربما يكون رقيقاً جداً .

فتاة ٢ : صديقى بول ليس كذلك .

فتاة ١ : ربما . لكن ماذا عن صديقك الآخر ؟

فتاة ٢ : ليس لدى صديق آخر .

فتاة ١ : آوه ، أليس لك صديق آخر ؟ لا داعى للمداوره . .

فتاة ٢ : ولكننى قلت لك ــ إننا نختص ببعضنا فقط .

فتاة ١ : وماذا عن صاحب ذى الشعر الأحمر والانف الافطس المهندس .

فتاة ٢ : أنا لا أعرف أى مهندسين .

فتاة ١ : أراهن أنه لم يكن يرغب فى التمشى خلال أعشابك البحرية . بل وانه كان يقضى أمسية السبت فى مشاهدة مبارة كرة القدم .

فتاة ٢ : أنا لا أحبه . أنا أحب بول .

فتاة ١ : أنت لاتهتمين اذن بالمهندس ؟

فتاة ٢ : كلا . إذا أردت الصدق ، فأنا لم أستطيع فهمه ــ كل ما يرغب فى أن يفعله دائما ــ هو الذهاب إلى الرقص .

فتاة ١ : وهذا ما قلته . انه يفعل نفس الأشياء التى يفعلها أى شخص آخر .

فتاة ٢ : لكن بول ــ يختلف .

فتاة ١ : أجل ، أنه مختلف . أنت قلت لى أنه كذلك . فأى شخص يقضى أمسية السبت فى التمشى خلال الأعشاب البحرية فهو مختلف . لديه حالة عقلية . (فترة صمت) ألم يتتابك الذعر لمجرد ماقد يكون فى هذه الأعشاب ؟ ألم يتتابك الذعر من تلك الكابوريا وغيرها ؟

فتاة ٢ : كلا . إنما يتتابنى الذعر أكثر من الأيام .

فتاه ١ : ماذا ؟

فتاه ٢ : الأيام ، وكل يوم . المصنع ، وكل تلك الحياة . مجرد عمل ليس إلا ــ (فترة صمت) أتعرفين ، عندما كنا نسير خلال تلك الأعشاب البحرية ــ هذه التى تشبه أصابع العرقسوس وتلك التى تحدث فرقعه ــ عندما كنا نسير خلال تلك الأعشاب ، يداً فى يد . . .

فتاه ١ : أعتقد أنك قلت لى انكما تمشيان وأيديكما مرفوعة جانبا .

فتاه ٢ : هذا صحيح . مثل المرأة التى تسير على الحبل .

فتاه ١ : اذن كيف يتسنى أن تتماسك أيديكما ؟

فتاه ٢ : أوه ، عندما نسير أنا وبول خلال تلك الأخشاب ــ نرفع أيدينا التى إلى الخارج فقط .

فتاه ١ : إذن كيف تحملين حذاءك وجوربك ؟

فتاه ٢ : ماذا ؟

فتاه ١ : إذا كان كل منكما يرفع يديه ، وأنت تمشين كالمرأة الذى تسير على الحبل ــ مع العلم بأن لديك يدين فقط ــ فكيف يتسنى لك أن تحملى حذاءك وجوربك ؟ هه ؟

فتاه ٢ : حسن ــ حسن ، ماذا دهاك ؟ نتركهما حيث توجد العربة . أرأيت ؟

فتاه ١ : أوه ؟ (فترة صمت) فى يوم من الأيام ــ سوف ينتابك الندم ــ أنت وبول ، بسبب سيركما خلال تلك الأعشاب البحرية .

فتاه ٢ : لماذا ؟

فتاه ١ : لانكما سوف تُعضان . هذا هو السبب .

فتاه ٢ : نحن لم نعض أبدا . وعلى كل يجب التفكير فى ذلك . إلا أن الطريف فى السير خلال الاعشاب البحرية هو أن تعض . . . ولو لمرة . . . . (فترة صمت) الكابوريا لا تفزعنى . وأنا لا أخاف منها . انها تقف فى صفنا .

فتاه ١ : ماذا ؟ صف من ؟

فتاه ٢ : صفى أناوبول .

فتاه ١ : ليس هناك من أحد يقف فى صفك ، سواك .

فتاه ٢ : بل فى صفنا . الكابوريا تقف فى صفنا . وكل الحشرات الصغيرة مثل الكابوريا تقف فى صفنا ــ كل الحشرات ــ تحبنا أنا وبول . (فترة صمت) هل تخبرين أصدقاءك بأية أشياء خاصة ؟

فتاه ١ : كلا . فهم مجرد أصدقاء فقط .

فتاه ٢ : أنا أقول لبول الكثير من الأشياء .

فتاه ١ : هل تفعلين ذلك ؟

فتاه ٢ : أجل ــ لانه صديقى الخاص . وأقول له كل شىء .

فتاه ١ : أستطيع تصور ذلك .

فتاه ٢ : ماذا ؟

فتاه ١ : أنت وهو ــ تسيران خلال الاعشاب البحرية ــ تقفان ــ تسيران ــ والماء يغطى خلاخيل أقدامكما ــ كل ذلك فى تلك الاعشاب البحرية ــ ثم هناك الكابوريا على استعداد لان تعضكما ــ وأنت وهو تقفان هناك لمجرد أن تتحدثا فى أشياء . .

فتاه ٢ : حسن ، كنت أشعر دائماً بأننى أحب أن أخبره بأى شىء هناك . (فترة صمت) بعد ذلك ــ وكما كنت أقول لك ــ عندما كنا نسير هناك ــ خلال تلك الاعشاب ، وتتشابك أيدينا . تتشابك أيدينا ونهمس لبعضنا بأسرارنا . . .

فتاه ١ : ما هى نوع تلك الأسرار ؟

فتاه ٢ : مثل تلك الأسرار التى تهمسين بها إلى نفسك ليلا فى الفراش . . . .

فتاه ١ : عندما أتواجد فى الفراش ليلا فإننى أنام مباشرة . ولو كان لدينا تليفزيون لكنت تأخرت قليلا ، كل الجيران حولنا لديهم أجهزة تليفزيون . فيما عدا نحن . يشعر الانسان بالارتياح بعيدا عنه .

فتاه ٢ : بامكانك أن تحضرى لدينا ذات ليلة لتشاهدى التليفزيون عندنا .

فتاه ١ : لن يكون الأمر بنفس القدر من الارتياح مثلما يكون التلفزيون خاص بنا .

فتاه ٢ : كلا . . . . . حسن ، كنت أقول ــ عندما نكون سائرين خلال تلك الاعشاب . . .

فتاه ١ : نعم ؟

فتاه ٢ : بعد ذلك نصل ــ أنا وبول ــ وياله من رفيق لطيف ــ نصل إلى حيث البحر . . .

فتاه ١ : نعم ؟

فتاه ٢ : ألم تكونى تستمعين إلى ؟ ثم نصل إلى البحر .

فتاه ١ : أنا أستمع . (فترة صمت) أحب تلك الاسطوانات أيضاً . . كل ما لدينا فى البيت راديو قديم . . لكن أختى الثانية ــ لديها فوتوجراف .

فتاه ٢ : ثم نصل إلى البحر ــ وغالبا ما يكون المنظر جميلا .

فتاه ١ : بعض هذه الاسطوانات يكون جميلا . أحب المرح منها . .

فتاه ٢ : أنا لا أحدثك عن الاسطوانات ــ أنا أكلمك عنى أنا وبول ؛ كنت أقول إننا نصل إلى البحر .

فتاه ١ : حسن ، لا يهمنى البحر فى كثير أو قليل . لا أهتم أيضا بذلك البحر الذى يجعلنى أغامر بحياتى ــ ويفسد حذائى ، ويجعلنى أخوض خلال مجموعة من الاعشاب مليئة بالكابوريا ، وأشياء أخرى ، حتى أصل إليه . (فترة صمت) بهذه الطريقة من الممكن أن تصاب بعضه . وهذا ليس حسنا ، على الاطلاق .





فتاه ٢ : ما الذى ليس حسنا ؟

فتاه ١ : ألم أقل لك ؟ ــ تلك الاعشاب البحرية سيئة . وكذلك البحر . وعدم الحصول على تليفزيون . وأكل حلوى التفاح ليس حسنا كذلك . أنا لن أضع أصبع قدمى فى تلك الأعشاب البحرية .

فتاه ٢ : لكن ــ البحر ــ جيل .

فتاه ١ : أجل ــ رأيته .

فتاه ٢ : ألم تحلمى أبدا بالبحر ؟

فتاه ١ : أنا لا أرى أحلاما . فيما عدا مرة واحدة ، حلمت بأن لدينا تليفزيون . .

فتاه ٢ : أجل . .

فتاه ١ : تليفزيون كبير ضخم ، له شاشة كبيرة مثل شاشة السينما . ليست كشاشات السينمات القديمة . . . . . بل شاشة ، يبلغ عرضها مائه ياردة . . .

فتاه ٢ : نعم ؟

فتاه ١ : وله صندوق كبير من البلاستيك .

فتاه ٢ : أنا لم أحلم على الاطلاق بجهاز تليفزيون . . .

فتاه ١ : وذات مرة حلمت بفونجراف ، ومرة أخرى حلمت بأنى تزوجت من صندوق اسطوانات .

فتاه ٢ : حسن ، إذن . أنت تحلمين بالفعل .

فتاه ١ : نعم . حسن . . . ربما . . .

فتاه ٢ : ذات مرة ، حلمت . . . حلمت بالبحر . . . كان الحلم ــ نوعا من الظلام ــ و ــ كان ظلاما دامسا ــ و ــ حسن ، لكنه ــ كان جميلا !

فتاه ١ : كان الفوتوغراف جميلا فى الحلم . من طراز بوش ، ولم يكن الامر يحتاج أن تضغطى على الزرار . بل تفكرى فى المطلوب فقط فيدور الجهاز من تلقاء نفسه .

فتاه ٢ : نعم ؟ هل تعرفين ماذا كان شكل البحر فى حلمى ؟

فتاه ١ : لقد كان من طراز بوش ، وله خمس سماعات اضافية

فتاه ٢ : كان مثل البيت ــ كان مثل ما يمكن أن نسميه البيت الحقيقى . . .

فتاه ١ : ماذا ؟

فتاه ٢ : قلت ــ أن البحر بدا فى حلمى ــ كبيراً ومظلماً ــ مثل البيت تماما !

فتاه ١ : انت تتحدثين مثل أشخاص فيلم مضحك رأيته .

فتاه ٢ : لو كان بامكانى أن أبقى هناك ــ إلى الابد !

فتاه ١ : لقد جعلنى ذلك الحلم أضحك . وضحك منه كل فرد .

فتاه ٢ : لكن أمى جاءت وأيقظتنى .

فتاه ١ : ماذا ؟

فتاه ٢ : كان على أن أستيقظ من حلمى .

فتاه ١ : أنا أدهش لماذا حلمت بفوتجراف كبير ؟

فتاه ٢ : أعتقد لانك ترغبين فى جهاز كبير ضخم .

فتاه ١ : أجل .

فتاه ٢ : بامكانك أن تذهبى معنا إلى البحر . أو ــ حسن ، إذا كان بول عليه أن يعمل فى أمسية أى يوم سبت ــ أو إذا طلبوا منه أن يعمل ساعات اضافية ــ فى الاعلانات ــ فبامكاننا أن تذهب إلى هناك . . . . كلانا فقط .

فتاه ١ : ونسير خلال تلك الأعشاب البحرية ــ ؟

فتاه ٢ : باستطاعتى أن أمسك يدك ــ مثلما يفعل بول معى . . .

فتاه ١ : لكنك لست مثله ، بحيث تجعلينى أشعر بأنى على ما يرام خلال تلك الاعشاب البحرية . .

فتاه ٢ : سأمسك جيدا ــ جيدا جدا . (فترة صمت) فأنت وأنا نستطيع أن نشبك أيدينا سويا ــ ونسير ــ مثل الراقصين ــ مثل التى تسير فوق حبل مشدود ــ نسير خلال تلك الاعشاب البحرية ــ ونخبر بعضنا بالاشياء ــ كل أمورنا الخاصة السرية ــ أجل ، أنت وأنا ــ نستطيع أن نمشى خلال تلك الاعشاب ــ دون توقف ــ حتى نصل إلى البحر مباشرة ! (فترة صمت) لابد أن تسيرى خلال الاعشاب البحرية ــ وإلا فلن تستطيعى الذهاب إلى أى مكان آخر . صحيح ، أن الاعشاب البحرية ، مليئة بالكابوريا وأشياء أخرى . . . لكن لابد أن تسيرى خلالها ــ يدا فى يد ــ مع شخص آخر ــ ذلك أنه اللطيف ــ أن تسيرى ــ مثل الراقصة ــ مثل الراقصتين ــ خلال تلك الاعشاب البحرية ــ مباشرة حتى نصل إلى البحر . . . !

فتاه ١ : طوال حياتى وأنا أبتعد عن البحر . ظللت بعيدة عن الاعشاب البحرية . لأنه ليس بالامر اللطيف . باستطاعتك أن تذهبى وتتمشى خلال كل تلك الاعشاب البحرية ــ بامكانك أن تذهبى إذا كنت ترغبين ــ لكن ليس معى !

فتاه ٢ : أحب منظر حلوى التفاح . . .

فتاه ١ : أنها للاطفال (فترة صمت) هيا نذهب إلى المقهى . (فترة صمت) أحب تلك الأغنية . رغم أن بها نوعا من الحزن . . . هيا ، دعينا ندخل . .

فتاه ٢ : أجل ، هيا ندخل إلى المقهى ، ونستمع إلى الاسطوانات ــ وربما يكون هناك بعض من أصدقائك العديدين ــ ربما

(يعلو صوت الموسيقى ــ اسطوانة فيما وراء البحر .)

هناك . .

فيما وراء البحر . . .

(تأخذ الفتاتان فى التجول بعيدا ، بينما تظل الموسيقى عالية ــ ثم تأخذ فى التلاشى) .

(ختـــام)

حول أزمة المسرح العربى

حوار مع الدكتور محمد عنانى



د . محمد عنانى

أجرى الحوار :
عباس محمود عامر

المسرح العربى يعانى من قضايا أساسية ظهرت فى الحقبة الأخيرة أدت إلى سقوطه فى نزعة المحلية رغم وجود نصوص مسرحية ترقى إلى المستوى العالمى ، فلم يعد للمسرح دور على خشبة المسرح العالمى ، لكن مستقبلية المسرح العربى كيف يرى هلالها بعد .. ؟ .. لهذا الموضوع نحاول أن نجد قراءة تفصيلية فى عالم الدكتور « محمد عنانى » .. والدكتور عنانى كما نعرفه له مؤلفات فى المسرح منها مسرحية المجاذيب ، ومسرحية الغربال ، ومسرحية السجين والسجان ، وله مؤلفات فى النقد منها : النقد التحليلى ، وفن الكوميديا ، والمسرح الإنجليزى المعاصر ، ومن ترجماته .. روميو وجوليت ، وملحمة الفردوس المفقود ، ومحاولة لفهم عصر القرآن الكريم ..

فكان هذا الحوار : —

ـ القضية حالياً فى المسرح العربى ليست قضية نص ... ولكنها ...

*** القضية الآن فى تجربة المسرح العربى .. قضية نص .. أم عمل فنى .. ؟**

— المسرح العربى بكل أسف .. الريادة بدأت تنتقل فيه إلى خارج مصر ، فالمسرح العربى فى مصر لم يعد رائداً له دور تاريخى كما كان سابقاً ، والقضية حالياً ليست قضية نص ، ولم تكن فى يوم من الأيام قضية نص ، والمسرح العربى القضية فيه قضية تنظيم وإدارة بمعنى إدارة وإخراج العمل الفنى ، فهناك نصوص جيدة جداً من المسرح العربى على مستوى عالمى بكل المقاييس ، وحينما تترجم هذه النصوص إلى اللغات الحية كما نفعل الآن فى مصر ، يمكن أن تصل هذه النماذج إلى العالم الخارجى . ويبهر المسرح العربى العالم بجودته ورفعته ، وإرتقائه ، ولكن بكل أسف هناك قوالب مسرحية قديمة لا يمكن التخلى عنها ، ومدارس فى الإخراج قديمة أيضاً ، والخطورة أننا لم نستطع أن نتطور مع المدارس المسرحية المعاصرة ..

ـ المسرح الفكاهى خطير جداً ...

*** المسرح التجارى .. ماذا يعنى .. موضحاً السلبيات الخطرة لهذا النوع من المسرح على الفرد بصفة خاصة ، وعلى المجتمع بصفة عامة .. ؟**

من أخطر ما حدث فى أواخر الستينات ، وطوال السبعينات وإلى الآن وبالتحديد فى العشرين سنة الماضية .. ظهور ما يسمى بالمسرح التجارى ، وهذه التسمية غير دقيقة ، لأن المسرح قائم فى جميع أنحاء العالم على تنظيم تجارى أو هيكل إقتصادى ينشر الربح ، فيقدم عملاً معيناً .. يتلقى إستجابة معينة من الجمهور ، فلابد أن يقوم المسرح على عنصر تجارى ، ولكن المقصود فى هذا السؤال هو المسرح الترفيهى .. أى مسرح الضحك للضحك بأى وسيلة ، وهذا عيب المسرح التجارى ، وهو المسرح الذى يشبه البرنامج الإذاعى القديم المعلّب .. يعنى مسرح الفكاهة أو مسرح النكت أو النكات أو القفشات الضاحكة .. مشكلة هذا المسرح أنه يجعل الناس أو الجمهور من غير الدارسين يتصورون أن هذا هو المسرح .. أى يقدم المفاهيم الخاطئة على المسرح للفرد وهذه هى

الخطورة ، والتأثير الأكثر ضرراً لهذا النوع من المسرح على الفرد هو محاكاة الأطفال والمراهقين لسلوك النجوم الذين يرونهم على خشبة المسرح ويعتبرونهم سواء حقاً أو كذباً أعلام المجتمع ، فخطورة المسرح التجارى المقصود يجعل شخصية فكاهية معينة تعتبر نجمة من النجوم أو علما من أعلام المجتمع يحاكيها الناشئون دون وعى . . أى تقليدهم للشخصية ، أما خطورة هذا النوع من المسرح على المجتمع أنه ينفث شيئاً من السطحية والتفاهة ، وينشرها على كل المستويات ، ويعمل بالتالى على إنحطاط الثقافة فى المجتمع بلا شك فهو مسرح غير ثقافى وضد الثقافة . .

ـ النفط ساعد على إزدهار بعض الفنون ..

*** يقال . . النفط ساعد على خلق ديناميات التغير فى المجتمع الخليجى وبالتالى أدى إلى إبتداع فن المهزلة بطريق غير مباشر كشكل مسرحى . . ما تعليقك على هذه العبارة . . ؟**

النفط ساعد على إزدهار بعض الفنون . . وهذا التغير هو تغير طبيعى ، وأنا أرى أن النفط لم يوجِدْ أشكالاً درامية جديدة ، وبالتالى لم يؤدِ إلى إنحطاط أشكال قديمة ، ولكن ساعد فى بعض الحالات وبالتحديد فى حالة الكويت على إنشاء هياكل ثقافية ممتازة ومتميزة وبارعة ، والنفط ساعد على ذلك ، وأنا أذكر كتاباً قيماً عن المسرح الكويتى فى ربع قرن للدكتور « أمين العيوشى » أعتقد أنه يضاف إلى السجلات المتميزة بما فعله النفط فى العالم العربى ، ولولا النفط وخاصة فى مصر ما كانت النهضة الحديثة ، وإننا لا يجب أن نلوم النفط على النقائص ، بل يجب أن نرى الحقيقة من جانبيها السلبى والإيجابى ، فالإيجابيات لا يجب أن ننكرها ، وحقيقة أن السلبيات إقترنت فى الإتجاه إلى الترفيه والتسلية وغيرهما وهذا ليس مقصوراً على المسرح الهزلى ، وإنما يتضمن أيضا الفيديو الذى هو أحد السلبيات ، ولكن إلى جانب هذه السلبيات إيجابيات مثل إزدهار الكتابة المسرحية ، والأداء المسرحى . والتشكيلات المسرحية ، وهذا لا يمكن إنكاره ، فالنفط ساعد على وجود نهضة حديثة ، وبالتالى أدى إلى وجود أشكال تنافسية للمسرح مثل الفيديو ، ولكن أحب أن أقول ألا ننكر الإيجابيات فى حديثنا عن السلبيات ، فالإيجابيات أكثر من السلبيات .

*** وهل يمكن التخلص من سلبيات النفط . . ؟**

ـ أنا أرى مع مرور الوقت يمكن التخلص من السلبيات وذلك بتعظيم الإيجابيات ، وتغلبها على السلبيات ، وكذلك يمكن أن نتخلص من سلبيات الفيديو إذا فتحنا أبواب المسارح للجمهور بصورة تشجيعية لكى يروا المسرح الحقيقى ، وليس المزليات ، وكذلك يمكن التخلص أيضا من الفيديو عن طريق فتح المزيد من المسارح ، وتربية عادة الذهاب إلى المسرح لدى الجمهور من مختلف الأعمار ، فلا يمكن التخلص من السلبيات إلا بتعلية الإيجابيات ونشرها .

*** فى إجابتك السابقة تقول ان النفط ساعد على إنشاء هياكل ثقافية ممتازة ومتميزة . وخاصة فى الكويت ، لذلك يعتبر المسرح الكويتى من أنشط المسارح الموجودة فى العالم العربى . . فما رأيك . . ؟**

ـ المسرح الكويتى فعلاً من أنشط المسارح الموجودة فى العالم العربى ، ففى كل عام حينما نعقد مهرجان المسرح العربى فى أكاديمية الفنون ، نجد نموذجاً مشرفاً للمسرح الكويتى فى الثمانينات ، ولا شك أنه حديث نسبياً وأن عمر المسرح الكويتى لا يتجاوز الثلاثين ولكنه إستطاع أن يحقق خلال الثلاثين عاماً ما لم يحققه الكثير من مسارح العالم الثالث فى مائة عام ، إنه يحقق مكانة مرموقة فى عالمنا العربى ، وهو يقدم أشكالاً محلية لها طابعها الخاص بها ومذاقها المتميز مثل مسرحة الآباء ، ومسرحة النوخذة ، ومسرحة السلاطين ، وهذا التمسرح يقوم على الجمع بين الأصالة والمعاصرة أى محاولة إستلهام التراث ، وإستلهام الواقع الخليجى ، ومحاولة الإبقاء على الشكل الحديث مفتوحاً ، وأنا حينما رأيت نموذجاً من المسرح الكويتى عرضت فى مصر ، وجدت أنها نوع من المسرح التراثى الشعبى ، الشكل فيها طيّع وتعطى فرصة للممثل أن يبرز طاقته بناءً على استجابة الجمهور ، وهذا جديد فى المسرح العربى .

ـ سلبيات المسرح العربى ...

*** فى ظل أوضاع المسرح العربى هناك سلبيات حدثتنا عنها . . ؟**

ـ أول سلبية فى المسرح العربى هى السطحية النجومية لكل فنان ، فالفنان يرى

*** المسرح العربى لم يخرج إلى العالم بعد لأننا ما زلنا حديثى اللغة .**

*** فى المسرح العربى نصوص جيدة ترقى إلى المستوى العالمى بكل المقاييس .**

*** مسرح الضحك الآن يقدم المفاهيم الخاطئة .**

*** النفط فى بعض الأحيان ساعد على إنشاء هياكل ثقافية ممتازة ومتميزة**

*** بإقامة المهرجانات المسرحية طوال العام يتم الترابط بيننا جميعاً .**

*** مستقبلية المسرح مرهونة على التكاتف الفنى العربى .**

ذاته فى مرآة نفسه ، ولا يقترب من المسرح الذى هو مؤسسة فنية وأدبية وفكرية ، والسلبية الثانية هى غلبة المصالح التجارية على أصحاب الفرق وزيادة الربح بأى وسيلة ، والسلبية الثالثة هى عدم الإلتفات إلى الثغرات الحديثة فى المسرح ، ومحاولة الوصول إلى الجمهور عن طريق هذه الثغرات ، والسلبية الرابعة هى عدم التعاون مع التجارب الجديدة فى بلدان العالم الثالث مع بلدان العالم المتقدم الأول والثانى فى أوروبا وأمريكا ، والسلبية الخامسة هى عدم التكاتف الفنى بين البلدان العربية ، ففى كل بلد عربى نهضة مسرحية خاصة به ، وكل بلد عربى له مسرحه المتميز لكن نفتقد الرابطة أو الترابط الفنى بين المسارح العربية .

*** كيف يمكن التخلص من هذه السلبيات . . ؟**

ـ أولاً بزيادة الوعى ، وزيادة حركة النشر عن طريق إصدار أعداد كثيرة من مجلات المسرح فى البلاد العربية ، فمثلاً مجلة المسرح التى تصدر فى مصر بصفة فصلية يجب أن تصدر شهرية وكل بلد عربى يجب أن يكون لديه مجلة مسرح للإطلاع على الحركة المسرحية ، وتبادل الزيارات واللقاءات المسرحية فيما بيننا ، وإقامة المهرجانات المسرحية طوال العام بمعنى أن يكون هناك إسبوع فى مصر ، وإسبوع فى الكويت ، وإسبوع فى العراق ، وإسبوع فى السعودية ، وهكذا حتى يتم الترابط بيننا جميعاً . .

- المسرح العربى والعالمية . .

*** ما موقف المسرح العربى على خشبة المسرح العالمى . . ؟**

ـ المسرح العربى لم يخرج إلى العالم بعد . . لأننا ما زلنا حديثى اللغة ولأننا حتى الآن لم نقدم عملاً مسرحاً باللغات الحية ، فهناك بعض البلدان الأفريقية قدمت أعمالها فى لندن ما بين عام ١٩٦٥ ، وعام ١٩٧٥ م على خشبة مسرح فرقة شكسبير الملكية فى قلب العاصمة البريطانية ، وإستطاع الجمهور الذى تابع أحداث المسرحية أن يتذوق المسرح الأفريقى ، والمسرح الأسيوى من خلال مجموعات قدمت له الترجمة الكاملة ، فلم نتبع نحن فى البلاد العربية ذلك ، ولم نفعل شيئاً من ذلك ، فنحن لا تنقصنا القدرات ، ولا تنقصنا المعرفة ، ولا تنقصنا الإمكانيات المادية ، فلماذا لم نتجه بابداعنا المسرحى إلى المسرح العالمى ، لكننا ما زلنا حديثى اللجان ، والقرارات ، والأختلافات ، وكما إختلف العرب سياسياً إختلف العرب فنياً ، لذلك لم نقدم صورة مشرفة للمسرح تقدم على المسرح العالمى . .

- مستقبل المسرح العربى ...

*** حدثنا عن مستقبلية المسرح العربى . . وما الذى تراه لدفع مسرحنا العربى نحو الإستمرار فى تيار النهضة المسرحية . . ؟**

ـ أولاً . . لابد من التكاتف فيما بين أعمال الجنس الواحد أى الوحدة بين بلدان العالم العربى . . لأن مستقبلية المسرح العربى مرهونة على ذلك فغير المعقول أن نصل إلى هذا الحد من النضج الفنى والفكرى واللغوى والثقافى ثم نقع ضحية هذا التمزق الفنى ، كل دولة تقدم حرباً من نوع خاص فى أعمالها المحلية وهذا خطأ ، فلابد أن تتكاتف البلدان العربية فيما بينها وتقيم مهرجاناً فى فرنسا ، وإنجلترا مثلاً ويوفد عليه الجمهور من جميع أنحاء العالم حتى يروا المسرح العربى المتألق ، ولو تكّلف هذا المهرجان ملايين الجنيهات ، لابد أن نكسر حدود المحلية ، ونثبت للعالم أن لدينا مسرحاً يفيدنا ، ويستفيد منه غيرنا ، بمعنى أننا لسنا عالة على المسرح الأجنبى ، وأننا يمكن أن نفيد المسرح الأجنبى ، والوسيلة الوحيدة للنهضة هى الإحتكاك بالمسرح العالمى ، ولا يأتى هذا إلا إذا تكاتفنا عرباً أولاً ، وأخيراً ، وإستفدنا من تجارب بعضنا البعض فى اللغة ، وفى الأداء ، وفى الإخراج ثم نقلنا ذلك إلى العالم الخارجى ليس عن طريق الندوات والمؤتمرات ، ولكن عن طريق العروض المسرحية المباشرة وهذه لابد منها حتى تضمن الإحتكاك المستمر مع فنون العالم المختلفة التى دخلت إلى المسرح ، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ منه . .

*** نلاحظ من خلال حديث سيادتكم أن هناك تمزقا فنيا بين العرب لذلك لم تقدم صورة مشرفة للمسرح العربى على خشبة المسرح العالمى . . هل يمكننا أن نتعرف على أسباب هذا التمزق . . ؟**

ـ أسباب التمزق الفنى بين العرب . . هى أن كل دولة مهتمة بطابعها المحلى ، ولا تقترب من غيرها كما قلت ، وكأننا لا نتكلم لغة واحدة ، وكأننا لم نفكر بطريقة واحدة ، وكأننا لم ننفعل بنفس الطريقة هذا غير معقول ، والحكومات العربية لم تقف عائقاً فى سبيل اللقاء الفنى بل تشجعه ، لكن أيضاً كل فنان يقول أنا فقط وليس بعدى أحد ، فهذا خطأ جسيم فى حق الفن ، وأنا أتمنى أن نتخلص أولاً من سلبياتنا . . لنتجه بمسرحنا العربى فى المسار الصحيح ◆

*** المسرح الكويتى من أنشط المسارح الموجودة فى العالم العربى .**

*** كما إختلف العرب سياسياً .. إختلفوا فنياً .**

حوارات وتحقيقات

آراء حول مسرح القطاع الخاص

تحقيق : مديحة ابو زيد

يلعب المسرح دورا بالغ الأهمية فى بناء الإنسان فبناء الإنسان هو متعة روح وعقل ووجدان ورسالة المسرح متعددة الأوجه والأساليب ومن ابرز ادوار هذه الرسالة السامية هو إلقاء الضوء على المشاكل التى تؤرق حياة الإنسان ومحاولة طرح حلول لها او إلقاء الضوء عليها .

والمسرحية عند الجماهير هى المسرحية التى تعرض سواء فى مسرح يقال إنه مسرح حكومى أو قطاع عام أو مسرح قطاع خاص وهو فى الحالتين يتطلب الترفيه فإذا وجد أن المسرحية لا تعطيه ما أراده من المتعة الترفيهيه فإنه ينصرف عنها وعن مسرح القطاع العام ويتجه إلى مسرح القطاع الخاص الذى يلبّى رغباته جيدا ويعطيه ما يمنعه تماما . وهكذا مسرح الحكومة فى بلدنا بينما مسرح الدولة فى بلاد أخرى متقدم ولم يفشل لأنه يتخصص بوضوح ويعلن مقدما ما سوف يعرض للجمهور من متعة ثقافية تقوم على تراثه الأدبى خاصة وتراث الإنسانية فى بقية بلاد العالم عامة . هكذا نجد (الكوميدى فرانسيز فى فرنسا يقدم الكلا سيكيات وإلى جانبه مسرح الامتاع الجماهيرى الذى يسمى مسرح (البولفار) وكذلك فى انجلترا نجد مسرح (الأولدفيل) لتمثيل الشكسبيرات والمسرح المعاصر فى بقية لندن وفى أمريكا نجد مسارح (برودواى) للفن المعاصر كما نجد نفس التخصص . . وهو المسرح التثقيفى وإلى جانبه المسرح الترفيهى . والجمهور يعرف ذلك جيدا ويدخل هذه المسارح المختلفة فى أغراضها وهو على أتم علم بما سوف يجده فيها فلا يفاجأ بما لا يريد ولا يصاب بخيبة أمل فى العروض . ولقد أصبح الجمهور يفضل عروض التسلية عن عروض الفن الرفيع وذلك ليس فى مصر وحدها وهذا ينطبق على معظم عروض المسرح التجارى فى العالم . فالأضحاك والتسلية غالبا ما تجذب جمهورا يفوق ما تفعله المسارح الجادة . بينما يتسم مسرح الدولة بالعروض الجادة والمسرح التجارى بالعروض الهزلية وكلا النوعين من العروض مطلوب وله تواجده وله جمهوره . ومهما تتكامل الحركة المسرحية ولكن قد تفقد فرق القطاع العام جمهورها بسبب كثرة ما تقدمه من نصوص جادة وتحاول فرق القطاع التجارى تطوير نفسها فتدخل بعض العناصر الجادة إلى عروضها عندما تكتشف أن الجمهور قد أخذ ينبذ المغالاه فى الإبتذال ورغم أن مسرح القطاع الخاص يواجه صعوبات ومشاكل وخاصة خطر التليفزيون إلا أنه ما زال يقاوم ويقدم عروضه للجماهير وذلك لملأ الفراغ فى الساحة المسرحية ذلك الفراغ الذى قد يعجز مسرح القطاع العام أن يملأه كما أنه أصبح منافسا للقطاع العام .

وقد تمكنت من إلقاء الضوء على مسرح القطاع الخاص والأزمة التى يمر بها من خلال لقاءاتى مع بعض الفنانين والنقاد والكتاب الذين لهم اهتمامات بالمسرح .

عبد الله غيث

أرى ضرورة وجود مسرح القطاع الخاص على الساحة تطبيقا لنظرية التنافس . فالترفيه مطلوب ولكن اى نوع منه . فهناك ترفيه فى الكباريهات وايضا فى المخدرات . واذا لم يأخذ المسرح بأسباب الفن الحقيقية لأصبح يندرج تحت بند الكباريه وهنا أريد أن أنوه ببعض الفرق الخاصة التى تقدم فنا مقبولا ومطلوبا كفرق الفنانين المتحدين . وفرقة جلال الشرقاوى وعلى المستوى الاقتصادى لابد من التزاوج والالتحام الصحيح بين القطاع الخاص والعام لأنها كلها فى النهاية تقدم خدمات للشعب . فمسرح القطاع العام أى المسرح المدعم من الحكومة هو بالدرجة الأولى مسرح خدمات ويجب أن يقدم الثقافة والفن الجيد للجمهور بصرف النظر عن العائد المادى من الشباك ولو طالبنا المسرح الخاص بأن يكون على المستوى الذى نطلبه من الفن المسرحى لكان رد أصحاب الفرق الخاصة بأنهم يمولون هذا المسرح من جيوبهم ولابد ان يستردوا أموالهم ويربحوا . وكما قلنا عن مسرح القطاع العام بأنه لا ينتظر الربح المادى والواقع أنه لا يصح أن نطبق رأينا عن مسرح القطاع العام على المسرح التجارى ولكن هناك حد أدنى والمطلوب من مسرح القطاع الخاص ألا يهبط وهو تقديم فن فى النهاية . والفن له مواصفاته الخاصة وليس شيئا مطلق العنان . فالترفيه عن الناس بتقديم عمل فنى يختلف تماما عن الترفيه عن الناس بتقديم اى عمل ينشد الضحك لأننا لو أردنا ذلك لذهبنا الى المقاهى الشعبية واستمعنا الى نكات أولاد البلد وهى نكات تفوق كثيرا ما يقال فى المسرح . وقديما قال الحكيم المصرى ان الضحك من غير سبب قلة أدب . ومع ذلك هناك مسرحيات قطاع خاص جيدة منها . زقاق المدق . مدرسة المشاغبين . الجوكر . ريا وسكينة . وكعبلون وغيرها . فهذا الأسم يوحى بأنها أى من استجداء الجمهور ظناً منهم أن الجمهور يحب هذه الأسماء الغريبة و يقبل عليها بينما الجمهور يشجع العمل الهادف النظيف .

الدكتور ماهر شفيق فريد

(لست ممن يميلون الى مهاجمة مسرح القطاع الخاص على اساس من التهم المألوفة التى توجه اليه . . الاسقاطات الفجة . الاشارات الجنسية الصارخة . الابتذال . التوجه الى الجمهور الحرفيين ومحدثى الثراء والسائحين العرب ممن يقدرون على دفع عشرين أو خمسين جنيها فى التذكرة الواحدة ولا يرغبون فى غير تمضيه وقت ممتع دون بذل مجهود فكرى . ومع تسليمى بصحة كل هذه الانتقادات فإنى أعتقد أن هناك مكانا للترفيه كما أن هناك مكانا للثقافة . والمسرح الذى يبدو لنا الآن من قمم الثقافة التى تدرس فى الجامعات والمعاهد مثل المسرح الاغريقى والمسرح الاليزابيثى حافل بضور من الاسقاطات والنكات الفجة والاشارات الجنسية المكشوفة أو الخفية بالكلمة والإيماءه دون أن ينقص هذا كله من قيمة هذا المسرح ولكن اعتراضى يتمثل فى أن يكون هذا هو النوع الوحيد من مسرح القطاع الخاص . وليس هذا عيبا وينبغى ان يكون هناك مسرح جاد تدعمه الدولة ويقدم الريبوتوار المسرح العالمى . وأنا أفضل أن أرى مسرحية تجارية صريحة لا تدعى أن وراءها فكرا على أن أرى مسرحية رقصت على السلم فلا هى بالمسرح الجاد ولا هى بالمسرح التجارى مثل عرض ايزيس الذى كلف الكثير وشوه فكر الحكيم . ولست أخليه من مسئولية الموافقة عليه وهو يدعى مع ذلك أنه عمل جيد يبدأ به المسرح القومى موسمه . وأعتقد أن مسرح القطاع العام الخاص يؤدى وظيفة هى تفريغ شحنات التوتر لدى النظارة وإزالة غبار المعاناة اليومية عنهم ولست أدعو هذا تغييا للوعى كما يحلو للنقاد الايديولوجيين أن يسموه وانما أدعوه تفريغا طبيعيا وصحيا وتلبية لحاجة انسانية باقية هى الحاجة الى اللهو والتماس العزاء والتخفف من أعباء مسئوليات الحياة اليومية .

واعتقد أن مسرح القطاع الخاص ليس بالضرورة مفسداً للذوق وان أمكن أن يكون كذلك . شريطة أن يتجاوز مع المسرح الجاد . كما أعتقد أن الكائن الإنسانى هو من التركيب والتعقد الى الحد الذى يجعله قادرا على أن يستوعب هذين القطبين المتقابلين : قطبى الفرجة والفكر فى لحظات مختلفة بل فى نفس اللحظة احيانا .

شكرى عبد الوهاب

فى البداية تعددت الآراء حول مشروعية القطاع الخاص أو عدم مشروعيته وعن مدى مساهمته فى الحركة المسرحية من عدمه . وقد تلونت هذه الآراء بلون أصحابها فمنهم من دافع عن القطاع العام مختصما القطاع الخاص لا لشىء الا أنه لا يتفق مع ميوله السياسية والاجتماعية رغم أن للقطاع الخاص ايجابياته التى لا تنكر كما أن للقطاع العام ايضا سلبياته التى لا تنكر واذا رجعنا الى أى حركة مسرحية فى أى بلد فى العالم سنجد جانب ما تقدمه مسارح انجلترا من شكسبيريات مثلا . نجد هناك مجموعة من المسارح تقدم النوعية التى يحبها الجمهور ويقبل عليها نفس الاقبال الذى تلاقيه الأعمال الأدبية فاذا نظرنا الى الحال فى مصر . فسوف نلاحظ أن القطاع العام بعد انحصار موجة التليفزيون قد تقوقع فى القاهرة بل واقتصر على ايام محدودة وعروض محدوده أيضا بل لقد انصرف المؤلفون الى ميادين أخرى كالتلفزيون فالمؤلف الذى يحصل على ثلاثة آلاف جنيه ثمن المسرحية فى القطاع العام أو الخاص ممكن يقسم هذه المسرحية الى ثلاث عشرة حلقة فيرتفع الرقم الى سبعة آلاف و ثمانية آلاف جنيه وبالتالى لا يكتب للمسرح .

إذن العمل المسرحى فى ظل التلفزيون مخاطره غير مأمونه ومع ذلك يقاوم القطاع الخاص ويقدم عروضه للجماهير المتعطشة العروض المسرحية وأنا لا أنكر أن بعض عروض القطاع الخاص تتسم بخصوصية تجارية بحته ولكن وعى الجمهور هو الفيصل فى هذا الموقف فكم من فرقة

مسرحية أغلقت أبوابها لعدم اقبال الجماهير عليها نظرا لتفاهة ما تقدم أو لإعتمادها على التحابيش التجارية - وفي الجانب الآخر نجد بعض الفرق تقدم أعمالا قد يعجز القطاع العام تقديم مثيل لها . ففرقة المسرح الجديد مثلا تقدم عرضا سياسيا مثل مسرحية بكالوريوس فى حكم الشعوب . ثم مسرحيات فايز حلاوة وتحية كاريوكا ثم العروض الباهظة التكاليف التى يقدمها سمير خفاجة مع فرقة الفنانين المتحدين . تجعلنا نجزم بأن المسائل نسبية ويكفى أن نعلم أنه رغم ما يدره القطاع الخاص على ضريبة الملاهى من حصيلة فهو لا يتمتع بأية ميزة أو اعفاء أو حتى رعاية فاذا علمنا أن ضريبة الملاهى على التذكرة الواحدة ٣٣⅓٪ وان إيراد أى مسرح منهم يصل أحيانا الى عشرة آلاف جنيه . نعلم كم النسبة التى يساهم بها القطاع الخاص فى ميزانية الدولة دون أن يحصل على مقابل لهذه الميزة) .

الدكتور يسرى العزب

(طبيعى أن يكون السعى لتحقيق اكبر قدر من الربح وراء تكوين وازدهار الفرق المسرحية الخاصة التى وجدت أرضا ممهدة خلال سنوات الانفتاح التى تقلص فيها دور مسرح الدولة لغياب الشخصية الاعتيادية التى كانت تنظم وتوجه هذا المسرح وتحويل تبعية مسرح الدولة الى وزارة الثقافة مباشرة ما أدى الثراء المفاجىء لبعض القطاعات الى الإقبال على مسرح القطاع الخاص خاصة المسرح الذى لا يقدم الا الاضحاك واثارة الغرائز . وهذا الجمهور هو الذى تحكم فى توجهات معظم الفرق الخاصة . هذه الفرق استطاعت استقطاب معظم نجوم المسرح المصرى للأسف الشديد الذين حولتهم التجارة بالفن الى مهرجين يهدفون لإرضاء ذوق اصحاب الدخول الطفيلية الذين يتكدسون على الشباك لمشاهدة هذه المسرحيات المدمرة للعقل والوجدان المصرى حتى ان بعضها يستمر عرضه يوميا لاكثر من خمس سنوات . لا شك ان هناك بعض المغامرات الخاصة لتقديم اعمالهم التى يغلب عليها الجديد لا الاسفاف والذين لم يجدوا المكان الطبيعى لأعمالهم فى مسرح الدولة الذى تحولت ميزانيته الضئيلة الى مرتبات ومكافآت للإداريين الذين يغلبون فى قطاع المسرح وتحولت بعض هذه الميزانية لإنتاج أعمال قليلة فى بعض الفرق لكن هؤلاء المغامرين لم يستطيعوا رغم حماسهم وانفاق الكثير من المال والوقت والإخلاص والجهد . لم يستطيعوا أن يجتذبوا جمهور القطاع الخاص العريض لأن النجوم من الممثلين كانوا قد استحوذوا على هذا الجمهور من هذه المسرحيات الجادة .

مسرحية على سالم بكالوريوس فى حكم الشعوب . . التى قدمتها فرقة المسرح الجديد والتى نجحت ثقافيا الى درجة بعيدة لحماس مؤلفها وبطل العرض الفنان نور الشريف لكن التجربة لم تستمر ازاء عدم الإقبال الجماهيرى (من ذوى الدخول الطفيليه) كما لم يستطع على سالم بعد أن كون فرقة خاصة فى العام الماضى (فرقة الممثل) أن يحقق نفس النجاح حتى على المستوى الثقافى فى مسرحيتهالجديدة (الكلاب وصلت المطار) لكن يبقى فضل المغامرة فى كسر حدة التردى والأزمة التى تسبب فيها المسرح التجارى ويحاول الآن الفنان سعيد صالح بحماس وخفة دم معروفة عنه منذ بداياته أن يقدم عملا جادا فى مسرحيته الجديدة - كعبلون - هنا يتوجه توجها فكريا وسياسيا لمعالجة واحدة من-أهم القضايا المعاصرة وهى قضية - أزمة المثقف فى مصر - من خلال اعتماده على شخصية الشاعر الوطنى الذى يحاول أن يجد طريقا لكلمته الجادة بين الجماهير التى تتشوق لهذه الكلمة الصادقة والمخلصة غير أن مبالغة سعيد صالح فى الأداء سواء فى التمثيل أو الغناء الى جانب الضعف البنائى فى النص الذى لم يستطع المخرج تعويضه فى رؤيته الاخراجية يتسبب فى انصراف المثقفين والمحتاجين للثقافة والوعى عن العرض . وأعتقد أن سعيد صالح كان يهدف الى الوصول لهذين الفريقين دون أن يملكوا ان يدفعوا اكثر لكن العرض على النحو الذى تم به فشل فى أن يجذب هؤلاء أو هؤلاء) .

الدكتورة هيام أبو الحسين

(لا شك أن وجود مسرح خاص الى جانب مسرح القطاع العام أمر مطلوب على الأقل لايجاد عنصر المنافسة الذى لا غنى عنه لازدهار الحركة المسرحية . غير أن المسرح الخاص يخضع لمفاهيم معينة تشي الى رسالة المسرح بشكل عام وسوف أركز على عنصرين هامين للمسرح التجارى .

أولاً : المفهوم التجارى للمسرح .

ثانيا : نظرته الى الجمهور

أولاً :

مع الآسف أن المسرح الخاص يود أن يحقق أعلى قدر ممكن من الربح لأن الممثلين يقارنون بين دخولهم ودخول زملائهم ممن يعملون فى التلفزيون . وأنا شخصيا أرى أن ممثل المسرح يستحق اجراأعلى وأن عمله يتطلب مجهودا أكبر ومثابرة فى التمرين وهو يقوم بالأداء بنفسه كل يوم الا أن التمثيل فى التلفزيون وفى السينما من الناحية المادية اكثر ربحا فتكون النتيجة أن المسرح الخاص يحاول قدر الامكان الاحتفاظ بالممثلين برفع أجورهم وفى النهاية يتحمل الجمهور هذه النفقات .

المسرح فى رأى رسالة وايمان ونجد مسرح الطليعة يقدم أعمالا جادة ويشتغل فيه شباب مؤمن برسالة المسرح ومخرج ممتاز وهو الأستاذ سمير العصفورى ومع ذلك فان سعر تذكرة الدخول فيه ٥٠ قرشا فقط وهو يجذب جمهورا من محبى المسرح فعلا وقد شاهدت فيه مسرحيات لمؤلفين مصريين وأجانب يستحق بالفعل كل تقدير . كما أن فرقة فرنسية قدمت فيه عرضا شيقا منذ ثلاث سنوات ولم يكن فيه موضع لقدم .

و مع ذلك فالنفقات فيه مضغوطة الى أقصى حد . الفن الجاد لا يعنى بالضرورة البذخ فى الديكور والملابس . . الخ وفى فرنسا نجد عددا من الفرق التى تعمل فى

مسارح عاريه بمعنى أنها لا تتكلف أي شيء تقريبا اوجان لوى باروا وهو من أعظم المخرجين يقدم روائع فرنسية وعالمية بجهود ذاتية لا تقارن بالأرقام الفلكية التى نسمع عنها فى مصر سواء فى المسرح الخاص أو مسرح القطاع العام .

ثانياً :

الرغبة فى تحقيق الربح تجعل المسرح الخاص يتجه الى جمهور معين وهو الجمهور القادر على دفع التذاكر من ٢٠ الى ٢٥ جنيها أو شراءها من السوق السوداء مثل ما حدث فى مسرحية ريا وسكينة والتى لم أستطع أن أحضرها لأننى رفضت من ناحية المبدأ أن أقف أمام شباك التذاكر واتعامل مع تجار السوق السوداء فارتفاع سعر التذاكر يمنع طبقة المثقفين من التردد على المسارح الخاصة لأنها للأسف من ناحية الدخل المادى لا تستطيع أن تتحمل تذكرة بمثل هذا الثمن الباهظ ماديا ومعنويا ولارضاء جمهور من « أغنياء الانفتاح » وغيرهم من الحرفيين الأثرياء يضع المسرح الخاص جرعة دسمة من التهريج فى النصوص وهذا بالطبع شيء منفر . نقطة أخيرة تنطبق على المسرح فى بلدنا بشكل عام وهو مواعيد العرض . فيجب أن تكون هناك حفلات ماتينيه ولو مرة كل أسبوع لأن الانصراف من المسرح بعد منتصف الليل أمر صعب كما يجب أيضا اعطاء سعر خاص على الأقل لطلبة الجامعات لتشجيعهم على ارتياد المسرح . فالمسرح وسيلة ثقافية تتطلب أن يتعود الإنسان عليها مثلما يتعود على القراءة والاطلاع . وايجاد الوعى المسرحى يستغرق وقتا طويلا .

وأخيرا فلا مانع من أن تقدم الفرق الواحده عملين فى آن واحد بالتناوب كما يحدث فى الخارج وهكذا ترضى جمهورين بدلا من جمهور واحد . واذا كان أحد هذه الجماهير من الأثرياء ، ماديا فلا بأس من أن يكون الجمهور اخر من ذوى الدخول المحدوده الذين يقدرون الفن ويشرفون المسرح بترددهم عليه . فمسرح الجيب فى فرنسا الذى يقدم فيه انتاج أعضاء الأكاديمية الفرنسية مسرح فى غاية البساطة . لا يوجد مثلا سجادة على الأرض وكل الأماكن بسعر موحد وكل من له صلة بالثقافة يدخل بسعر خاص)

سهير البابلى

اعتقد ان مسرح القطاع الخاص حاليا يعمل بجدية ويكاد يخلو من الاسفاف كما كان منذ بضعة سنوات حيث كان بعض الممثلين يخرجون على النص بطريقة غير محترمة وهذا بالطبع يسيء لسمعة المسرح التجارى . ولقد ازدهر المسرح التجارى منذ بداية عرض مسرحية ـ ريا وسكينة . ويعتبر هذا المسرح اكثر ازدهاراً من مسرح الدولة لأن الممول شخص أو اشخاص وهم حريصون على اموالهم وهم يهتمون بالكم والكيف واعمل حاليا فى مسرحية . . على الرصيف . . وهى نموذج حى لمسرح القطاع الخاص .

واذا كان مسرح القطاع الخاص يعانى من ازمة حاليا فأرى انها تتمثل فى موقف الدولة المتجمد تجاهه . . فنحن نطالب الدولة بأن تمنحنا المسارح التى توقف العمل فيها أو التى حرقت وخربت . مسرح الحكيم ، ومسرح السلام . نطالب الدولة بفتحها للروايات العظيمة التى فى امكان القطاع الخاص ان يعرضها على خشبة هذه المسارح . يسلمونا هذه المسارح ثم يحاسبونا بعد عشرين سنة وذلك بعد التشغيل لفترة كامنة ثم نسلمها للدولة مجهزة بكل الامكانيات والاستعدادات اللازمة للمسرح الجاد لكن مع الأسف هناك فنانين فى القطاع العام ومديرين يرفضون ذلك . هؤلاء لا هم لهم سوى الجلوس على مقاعد فقط دون أن يأثروا أو يتأثروا بالمسرح ودون ان يقدموا شيئاً يفيد المسرح والبلد . . وياريت . . يعطوا العيش لخبازة . . مثال . . لما كان السيد راضى مدير المسرح الكوميدى كانت هناك حركة مسرحية لا بأس بها اما حاليا هذا المسرح لا شأن له به والأمور كلها معقدة به .

أتمنى ان تعاد الأنوار لمسارح الدولة . . ولابد ان يفهم الذين يجلسون على مقاعدها قيمة المسرح وتكون هناك مصالحه بين القطاع العام والخاص ولا يغرسوا العداوة .

ولى رأى اخيرا :

ياحبذا لو تم ادماج كل من مسرح القطاع العام ومسرح القطاع الخاص فمثلا . . أنا فى الأصل ممثلة لمسرح الدولة . . المسرح القومى لو عثرت على رواية جيدة اخذ جمهورى واعرضها فى المسرح القومى مع ضرورة عمل الدعاية الكافية . ولقد طالبت ذلك فى رواية . . على الرصيف . . لكن حمدى أحمد عارض وقال . سهير عايزة تشارك الدولة فيفتى . . فيفتى) علما بأن هذه التجربة أثبتت جديتها مع الفنان القدير فؤاد المهندس عندما قدم للمسرح . . قسمتى . . ولكى ينهض المسرح المصرى لابد ان تتخلص من القيود التى أثقلتنا وكتمت أنفاس المسرح وهى . . التسيب ، الروتين ، تحمل المسئولية ، تخريب الشخصية داخليا .

الدكتور أحمد عثمان

(القطاع الخاص هو الذى يعمل الآن على اساس أن القطاع العام ـ مسرح الدولة ـ فى بيات شتوى طويل اذ بدأ الموسم منذ عدة شهور ولم تعرض سوى مسرحية إيزيس الذى افتتح بها المسرح القومى بعد فترة من التوقف استمرت أربع سنوات وبالنسبة لمسرح القطاع الخاص فهو يقدم عروضا لا بأس بها . يضاف الى ذلك ان وجود الصندوق العجيب التلفزيون قد جعل الناس ينشغلون به ويفضلون الجلوس فى المنزل على أى شيء آخر بل ان تأثير هذين الجهازين تمتد الى العلاقات

الاجتماعية ذاتها وهنا اتذكر صديقا لى كان يلقب هذا الجهاز بمحطم الأسرة لأن الناس الآن بدلا من يجلسوا للتناقش والتحاور يجلسون متسمرين فى مقاعدهم متشبسين بها ومثبتين انظارهم وعقولهم فيها يرون من مسلسلات والخطير فى الأمر أن هذه الأمر أى غياب الصالونات الأدبية والمنتديات الفكرية قد أصاب الريف أيضا ففى القرى قديما كان الناس يجلسون ويتسامرون ويمارسون أنشطة فنية شعبية سواء على المصطبه أو فى فناء المنزل أو فى الاماكن الواسعة بالقرية أو القهوة ان وجدت أو فى الجرن . كل ذلك اختفى وصار الناس هناك يعتمدون فى تفكيرهم على جهاز الترانزستور والتلفزيون والفيديو .

ومسئولية مواجهة هذا الخطر متعددة الجوانب فجانب منها يعتمد على أجهزة الثقافة والاعلام عندنا فيبقى على هذه الأجهزة أن تنبه على هذا الخطر وتحفز الناس على الحرص بأى ثمن على روح الحوار والنقاش فى كل القضايا .

وفى الحقيقة نحن نأمل فى وجود الجو الديمقراطى الآن وتعدد الأحزاب لأن ذلك فى حد ذاته يخلق جوا من التحاور والرأى الآخر . ونأمل أن يمتد ذلك ليشمل الأقاليم كلها ولقد كثر الحديث عن الرقابة وعلاقتها بمسرح القطاع الخاص واعتقد أن المشكلة الرئيسية التى يعانى منها المسرح التجارى مسرح الدولة ايضا هو النقص فى مفهوم وظيفة الفن وطبيعته . وبعبارة أخرى فان الرقابة المطلوبة ليست رقابة الأداب والأخلاق وانما هى الرقابة الفنية بمعنى انه ينبغى ان تكون هناك فى هيئة المسرح او فى جهة اخرى مسئولة بوزارة الثقافة وغيرها لجنة او جهة متخصصة تجمع صفوة من النقاد والفنانين والمفكرين الذين يستطيعون بمعايير فنية واضحة وباسلوب علمى ان يحكموا على هذا العمل و ذاك بانه يصلح للعرض ام لا . ان مجرد الحكم على عمل فنى بأنه لا يصلح للعرض لأن فيه كلمة نابية أم بسيطة جدا ويمكن أن يقوم به أى انسان ولكن الحكم الفنى الصعب وبعبارة أخرى اريد ان اقول ان بعض الأعمال الدرامية المعروضة فى السينما والتلفزيون والمسرح والتى تخلو من الكلمات النابيه او مما يسمونه جريمة الخروج من النص تسىء الى قيمنا والى تربية النشىء وتحدث خلخلة فى الذوق العام لأنها ساقطة فنيا بالدرجة الأولى . فالبناء الفنى فيها معيب ومن ثم لا يمكن ان تقدم هذه الأعمال شيئا مفيدا لأن مثل هذه الاعمال بدلا من ان تساعد الناس على بناء منهج سليم للتفكير و تعينهم على تطوير احساسهم الفنى وتذوقهم العام للأشياء تصيبهم بارتباك حتى ولو قدمت لهم بعض العظات والمبادىء الأخلاقية لأنها تفعل ذلك باسلوب يبعث على النفور والامتعاض واتمنى من الدولة واجهزة الرقابة فيها ان تعامل المسرح التجارى بمعايير الفن والثقافة لا بقانون الآداب) .

حسن عبد السلام

(دور المسرح ووظيفته أساس ودعامة يرتكز عليها بناء الإنسان المصرى الذى فى امس الحاجة لمتطلبات واحتياجات منها الاحتياجات الثقافية والفنية والدولة تدعم المسرح ليقدم رسالته فى البناء . والبناء الإنسانى هو متعة روح ووجدان وفكر وحلول لمشاكل تحيط بالإنسان . وان أرضا لا يصل اليها ماء فهى فى طريقها الى الجفاف وان انساناً لا يبتسم فهو فى طريقه الى موات الروح والوجدان . ومن هنا كانت الإبتسامة علاج وتوازن نفسى وعصبى .

وإذن فرسالة المسرح متعددة ومتشاعبة لها طرق واشكال واساليب ومدارس . ومسرح الدولة لا يستطيع ان يغطى كل هذا لعدم وجود الدور . والأسباب اخرى . ولوجود المسرح الذى يموله المواطن المصرى من ماله الخاص هدف فهو يعاون الدولة فى تأدية رسالتها . ومن هنا كان مولد مسرح القطاع الخاص ايجابية وطبيعية وصحية لأى مجتمع ما مثل مجتمع مصر فتعداد سكانه يزيد عن ٤٥ مليون نسمه . وفى رحلة مع هذا المسمى القطاع الخاص ايجابيات ونقاط مضيئة . فلقد قدم العديد من الأعمال ذات القالب الضاحك ولكنه هادف وايضا قدم اشكالا مسرحية لم تكن موجودة فى الحركة المسرحية مثل الكوميديا الموسيقية وانا فى راى بالرغم من سلبياته يعد مسرحاً ناجحاً . وتنحصر سلبياته فى . . .

هناك تجار مسرح عددهم قليل يدخلون الحركة المسرحية ليضحكوا الجمهور فقط خلال شهور معدوده ليسجلوا مسرحياتهم ويثروا من ورائها فقط . فقط هذه التسلية . ما عدا ذلك فهو مسرح ناجح وفى متعات كثيرة لمواطنى مصر والبلاد العربية .

ولقد دخلت المسرح التجارى بمسرحيق . سيدتى الجميلة وهى كوميديا موسيقية . وهذا الشكل من المسرح ولد باخراجى لهذه المسرحية سنة ١٩٦٨ وكان هذا ميلاد الكوميديا الموسيقية . وفى رحلة عشرات المسرحيات وصلنا لدقاق المدق . هالةحبيبى ، كعبلون ، القشاش ، وهذه كلها اعمال ذات جوانب مضيئة لأنها ناقدة وهادفة فى طار من الضحك . ومن خلال هذه الرحلة نجد ن مسرح القطاع الخاص له ايجابياته العديدة والحياة فيها الغث والسمين والصالح والطالح والغضب والرحمة والإبتسامة والدمعة . . فان كانت هناك عيوب فى القطاع الخاص انشد الضمير والحب الضمير الذى سقط سهوا والحب الذى كان يتلاشى .

الدكتور نبيل راغب

(مع هزيمة يونيو ٦٧ تخلت الدولة عن رعايتها للمسرح الذى كان سائدا فى الستينات وسرعان ما اكتشف بعض العاملين فى المسرح ان الازدهار قد مضى عهده ولابد ان يغيروا أسلوبهم فيها يتمشى مع مرحلة ما بعد الهزيمة . وقد كانت معظم القيم السياسية والاجتماعية والأقتصادية التى ابرزها وجسدها مسرح الستينات قد أصابها نكسة هى الأخرى مما اشعر الجمهور ان هذا المسرح كان معبـراًعن قيم لم تؤد

الا الى الهزيمة وبالتالى بدأما يسمى بالمسرح التجارى وكان فى طليعة من قاموا بانشاء هذا المسرح هم فنانو المسرح الكوميدى الذى كان تابعا للدولة فى الستينات . وبالطبع كان المضمون الذى عالجه هذا المسرح مختلفا تماما عن المضامين الجادة التى عرفها مسرح الدولة فى السبعينات فقد بدت الكوميديا التجارية والفارسية قد بدأت تسود نظر لجاذبيتها التجارية لدى الجمهور الذى لا يهتم بالثقافة او بالفكر وانما يرى فى المسرح مجرد مكان للتسلية والترفيه العابر اى لم يعد هناك فارق بين المسرح وبين النادى الليلى و الكباريه .

وكان من الطبيعى ان يجتذب المسرح التجارى تدريجيا عددا كبيرا من الرواد المسرحيين الجادين نظرا للاغراء المادى الذى يصعب مقاومته ومن هنا نشأت الفرق والمسارح التى تتنافس فيما بينها فى مجال جذب الجمهور سواء بالمواقف والمفارقات الصارخه المفتعله او النكات الرخيصة ذات الايحاءات الجنسية مع الاعتماد على النجوم ذوى الاسماء الكبيرة والذين تفصل النصوص المسرحية لهم بل ان الأمر لم يقتصد على ذلك بل لجأ كثير من كتاب المسرح التجارى هذا اذا اعتبرناهم كتابا اصلا . لجأوا الى النصوص (الفودفيل) التى كانت سائدة ابان الحرب العالمية الثانية سواء فى مسارح روض الفرج او مسارح عماد الدين ولم يهتم كتاب هذا المسرح حتى بمحاولة إلباس نصوصهم الثوب العصرى ولازلنا نجد نمط التركى المتعجرف او الشامى الذكى او الحماه المتسلطة او تاجر الخردة الجشع . وهى انماط لا توجد الآن فى مجتمعنا بل توجد انماط جديدة كان من المفروض على هذا المسرح ان يستغلها فى تجسيد مجتمعنا المعاصر . ومن هنا انفصل المسرح تماما عن مجريات الأمور فى المجتمع واصبح الكتاب يتبارون باستخدام الافكار القديمة المستهلكة مع استخدام عناوين فجة بهدف اثارة انتباه الجمهور خاصة الفئات الطفيلية التى ازدهرت مع الانفتاح والتى اصبحت قادرة على دفع عشرين جنيها فى التذكرة الواحدة . واصبح المسرح حرفة مربحة يمكن أن تعود على صاحبها بالملايين . ولذلك انتفت تماما القيمة الفنية والفكرية والثقافية لهذا الجهاز الخطير) وتتمثل المأساة فيه .

ان المسرح التجارى الخاص لايزال قادرا على جذب المسرحين الجادين الذين فقدوا الأمل تماما فى عودة الأزدهار فى مسرح الدولة . والأمر يحتاج الى وقفة من وزارة الثقافة حتى تدعم ركائز المسرح الجاد .

ركائز المسرح الجاد . مسرح القطاع العام فى مواجهة هذا الطوفان التجارى البشع وانا لا انادى بالحجز على المسرح التجارى ولكن اطالب بتدعيم العملة الجيدة حتى تصبح قادرة على طرد الرديئة . ذلك ان الفن الراقى لا يتعارض فى نظرى مع الرواج التجارى لأن جمهور المسرح المصرى جمهور واعد باختلاف مستوياته الثقافية وقادر على التفريق بين الغث والثمين بشرط ان تمتلك الأعمال المسرحية التى تقدمها الدولة من الابهار الفنى ما يجعل الجمهور ياتى طواعية بالاستمتاع بهذا الفن العظيم مع رفع اجور العاملين فى المسرح وفتح المسارح فى جميع المحافظات على مدى شهر ويأتى النقاد وتخصص جوائز للمحافظة الفائزة . فجذور المسرح تنبع من الأقاليم والذى يعمد فيها يتربع على عرش العاصمة ثم لابد من الاهتمام بمسرح الهواه . لابد من تشجيع الدولة للمتحمسين للعمل المسرحى وتوفر لهم الأماكن . فمع الهواية والموهبة يطلع منهم نجوم ولابد ايضا من الاهتمام بمسارح الساحات الشعبية من خلال الجامعة ومراكز الشباب على مستوى القاهرة .)

صلاح عبد السيد

(المسرح مسرح بصرف النظر عن التقسيم التعسفى الذى يقسمه الى نوعين .

- مسرح القطاع العام
- مسرح القطاع الخاص

المهم هو ماذا يقدم المسرح بنوعيه . مدى التزام الجديه والموضوعية . مدى بحثه الدائم عن هموم الوطن والمواطن مدى مواكبته للأحداث بلا اسفاف ولا تهريج .

هذا هو المسرح كما فهمه . وكما ينبغى أن يكون . لكن المسرح التجارى السائد الآن لا يقول بهذه المقولة لكنه ينحرف بها ليدغدغ احاسيس الجماهير . وليتملقها بالضحك الأجوف الثقيل وبالنكته الفظة . وبالإيحاءات الجنسية وبالكلمات البذئية . فهل هذا مسرح . لم يستطع ان ينجو نحو احد من هذا المصير احد من المسرح الخاص لأن السوق يفرض شروطه . وهكذا سقط المسرح الخاص طوال سنوات السبعينيات والثمانينات . وقدم اسفافا بلا حد . وكان غرضه الربح الربح فقط وانتشر المسرح السياحى . ذلك الذى يقوم فى مواسم الصيف لدغدغه مشاعر السياح وقد آن لهذا المسرح ان يرشد نفسه . وان يبعد عن اللغو والتهريج فى هذه الفترة . وهناك مبادرات قليلة لكنها ايضا محكومة بالطابع التجارى . طابع المكسب والخساره للمسرح التجارى اذا سلبيات كثيرة . وقد ان لنا ان نعد لها عن طريق الرقابة على المسرح .

ان المسرح دعوة للتغيير دعوه لايقاظ المشاعر والقلوب وما يحدث فيه الآن دعوة للهدم . هدم القيم وهدم الإنسان وعلى الرقابة ان تحارب الاسفاف والتهريج والفظاظة . من اجل واقع مسرحى اكثر عفة وشرفا . يدعو الإنسان للفضيلة ويحضه على مقاومة الانحراف والنزوات وهذا هو دور القطاع العام . حين يتصدى بنصوصه ومخرجيه وممثليه واداريه لهذه المهمة . لكن القطاع العام ايضا نائم فى العسل فمسارحه خاوية بلا جمهور . واذا قدم مسرحية لشهر او شهرين . فانه يتوقف بقية العام وعليه ان يستمر طول العام وان يدبر ميزانيته . وان يحضر ممثلين وان يختار النصوص الحقيقية التى تمس الناس . نصوصاً تتناول حياتهم . بشكل فنى جيد . وان يبتعد عن المحسوبيات والوسايط ومراكز القوى اذا كان يريد ان يقدم فنا يهدف الى التعبير .

ان على القطاع العام فى المسرح ان يتقدم برجاله المخلصين لانقاذ المسرح مما يكبله ويقيد حركته . لكى يفيد به اى بالمسرح . يضيف الى الإنسان المصرى وهذا هو دور المسرح بصفة عامة .) ◆

من عروض الموسم المسرحى



انقلاب فى مسرح القطاع الخاص

د . أحمد سخسوخ

يرتبط مسرح القطاع الخاص فى أذهان النقاد ورجال المسرح فى بلادنا بالهزل والإسفاف ؛ كما يرتبط هذا المسرح بأهداف تجارية تتحدد من خلال قانون التراكم . . التراكم . . تراكم المادة بعد انتزاعها من جيوب ضحايا اللعبة ، وهم المتفرجون . . ولأن المادة هى الهدف الأساس لهذا المسرح ؛ لذا تجده يسعى ــ خاصة بعد عصر الإنفتاح الإقتصادى مع نمو الفئات الطفيلية ــ إلى مخاطبة النصف الأسفل من الأنسان ومخاطبة ذلك إنما يعود بأرباح طائلة لممولى هذا المسرح ومنتجيه ؛ خاصة فى مجتمع يعانى كثيراً من الأمية ويضع إعتباراً أكبر للبهيمية المتمثلة فى غرائزه ؛ كما يتصوره تجار الخرده الذين يستثمرون أموالهم فى هذا المجال . ومن هذا المنطلق يعمل مسرح القطاع الخاص . ولأن الذين يعملون فى هذا المسرح إما من الأميين الغير متعلمين لفنون المسرح من منظور علمى ؛ أو من الأميين المتعلمين لفنونه ؛ وهم بذلك ضحية افتقادهم لرؤ ية صحية لدور الفن فى المجتمع وضحية للقهر الاقتصادى . . لذا لا يمكن ان يقدم هذا المسرح ــ من خلال هذه المفردات ــ فناً حقيقياً .

وقد لخص بريشت هذه القضية بقوله بأن أزمة المسرح تنتج عن جهل القائمين على المسرح بقوانينه ــ وهم لدينا كثيرون ــ وجهل الجمهور ــ وهو معذور فى ذلك ــ بقوانين اللعبة الفنية ؛ لأنها ببساطة شديدة ليست لعبته الخاصة .

ولأن سمعة مسرح القطاع الخاص ــ من منظور علمى وفنى ــ سمعة سيئة ؛ لذا عادة ما نذهب إلى المسرح دون توقع إنتظار شىء له قيمة من الناحية الفنية ؛ وبالضرورة فيما يطرحه هذا المسرح من اخلاقيات . . . ولكن بصرف النظر عن الأختلافات التى يطرحها عرض انقلاب لصلاح جاهين وجلال الشرقاوى وبطولة نيللى وإيمان البحر درويش وحسن كامى ورضا الجمال ؛ وبصرف النظر عن القضايا التى يثيرها هذا العمل، فإن مسرحية انقلاب مسرحية تغير السمعة السيئة لهذا المسرح ؛ وهى بذلك إنقلاب فى مسرح القطاع الخاص نرجو ان يتحول إلى ثورة على جميع خشبات مسارح مصر حتى يقوم الفن بدوره فى مجتمع يحتاج فيه الناس إلى الفن الجاد من أجل احداث تغيير حقيقى فى عقولهم ووجدانهم وبالتالى فى سلوكهم . ولا أقصد بالفن الجاد هنا الفن المتجهم ؛ إذ أن الفن الجاد يمكن أن يكون مضحكاً ومثيراً للضحك . بشكل كبير ؛ ولكنه جاد بمعنى انه لا يتخلى عن أهدافه الانسانية العظيمة والتى يطرحها العمل الفنى من خلال تقنيته الخاصة .

* انقلاب

مسرحية انقلاب هى معالجة عصرية لقصة مجنون ليلى المعروفة فى الأدب العربى ؛ وقد نشرها صلاح جاهين فى جريدة الأهرام من قبل بعنوان (مجنون بطة) ثم تحول اسم المسرحية إلى (ليلى ياليلى) ثم أصبحت أخيراً (انقلاب) .

ومسرحية انقلاب هى أخر ما كتبه الفنان الشاعر صلاح جاهين قبل رحيله عن دنيانا ؛ وتتلخص الفكرة فى عشق أحمد لـ ليلى وهما أولاد عم : وتفشل علاقتهما بسبب العوائق الإنسانية المحيطة من تفاوت طبقى وقهر سياسى . وقد كتب صلاح جاهين المسرحية فى جزئين ؛ ويتكون كل جزء من ثمانية مشاهد مسرحية قصيرة ويبدأ الحدث فى حى شعبى بالحسين . . . وفى علاقة أحمد بأبنة عمه ليلى نكتشف بأنها تنتظره منذ عشر سنوات على أمل ان تتغير ظروفه ، فهو من طبقة فقيره ومن أم ريفية ، وليلى من طبقة ثرية ومن أم تركية . . وأحمد فنان يلحن ويغنى لأن وطنية الشعب تجرى فى دمه ؛ ولكن ليلى ترى أنه لا فائدة من ذلك ؛ فالسجن له دائماً بالمرصاد ؛ وهنا تطرح عليه محبوبته فكرة السفر .

ليلى :

«تعالى ياحبيبى . . انت وأنا نسافر
نروح بلاد تانية . . نغسل صحون نزرع
كفاية نبقى سوى . . بس انت تتشجع»

ولوطنية أحمد الكبيرة يرفض ان يغادر وطنه فتقرر ان تهجره لأنها لا تستطيع أن تخونه وفى النهاية ترمى له الدبلة .

وتتعقب الشرطة أحمد بعد أن تُرسل له جاسوسه أجنبيه ويسجن هو وصديقه حسن المغنى الشعبى . . . ثم تُقتاد ليلى إلى الشرطة وبعدها يعقد قرانها برئيس الشرطة وتسافر معه إلى كوبنهاجن فى الوقت الذى يعتقل فيه أحمد . ويخرج أحمد من المعتقل هو وحسن وفئات مختلفة من جميع أفراد الشعب وقد عرفوا فى المعتقل معنى الوحدة الوطنية .

ويبدأ الجزء الثانى و أحمد يسجل أغنية عن ليلى :

«الشمس ليلى القمر ليلى هيه السؤ ال والرد
ليلى ومجنونها قيس هايم يقول ليلى
دى مهيا كانت لغيرى وقسمتى مايلة » .

ويصل هذا الشريط إلى كمال الوردانى فى كوبنهاجن ، وبسببه يدب الخلاف بينه وبين زوجته ليلى حتى يضربها بقسوة . . وبعد أن

تعود ليلى معه إلى القاهرة تذهب لأحمد الذى يعمل فى كبارية شيكابيكا . . يتقابلان ويبدى أحمد رغبته فى الزواج منها ولكنها ترفض وينتقل الحدث إلى الصراع بين الأسرتين ثم ينتقل إلى مستشفى حيث يرقد أحمد يحلم بالحصول على ليلى وينتهى الحلم ليدخل فى منطقة الواقع حيث العقد وليلى وكمال يشربان نخب الصلح . . يصرخ أحمد فيهم :

« منافقين وأفاقين وولاد ابالسه مقرفين »

ثم يهجم عليهم بالمسدس يوجهه تارة إلى رأس ليلى ثم تارة إلى رأسه وأخيراً يقتل كمال الورداني وتقبض عليه الشرطة بعد أن يعود الحدث إلى الحى الشعبى ، وأخيراً ترفض ليلى طريق كمال وهو طريق القهر والغدر وربما الطريق الذى يمثل السلطة ؛ وطريق الأرهاب والقتل وربما الذى يمثل بعض التيارات الأرهابية التى تتولد فى المجتمع كرد فعل لهذا القهر . وتقرر ليلى فى النهاية ان تعيش من أجل الطفل الذى تحمله فى أحشائها لتربيه بعيداً عن هذين التيارين . . انه الطريق الوحيد . . طريق الخلاص .

* انقلاب والبنية الدرامية :

وفى الواقع رغم شاعرية النص ومنطقة الدرامى الخاص ، إلا أن بنائية تطرح بعض الأستفسارات التى تدل على بعض نقاط الضعف فى بنيته الدرامية وبعض مما يثير هذه الإستفسارات علاقة أحمد الشاب الوطنى التقدمى بمغنى من طراز أحمد عدوية والذى يقول : « من ده ع لاده شنجر بنجر د ١٥ انت لسه صغير ورور » وربما يكن المبرر الوحيد لإستخدام هذه الشخصية ما يرتبط بصفة المسرح التجارى من مخاطبته لمساحة أكبر من أمزجة الشعب ؛ خاصة وأن هذا اللون من الغناء الذى يمثله صديق أحمد «حسن» إنما يخاطب أمزجة الفئات الطفيلية التى تولدت بفعل عصر الإنفتاح . كما أن زواج ليلى من كمال يبدو مفاجئاً ويبدو ان هدف الكاتب السياسى قد إنعكس بالضرورة على البنية الدرامية فعجل بالأحداث التى بدت لنا مفاجئة وتحول أحمد من كونه فنان ثورى ودخوله السجن ثم تحوله بعد ذلك وعمله فى كبارية شيكابيكا وتناوله لـ « بلابيع الهلوسة » إنما لا يدل إلا على تكوين ضعيف لهذا البطل ولا يتفق مع مكونات شخصية ثورية . وإذا كان الكاتب قد أراد يؤكد على حجم القهر السياسى وضعف مقاومة البطل لهذا القهر ؛ فكان عليه ان يظهر هذا فى تكوين الشخصية وطبيعة علاقتها بالواقع . . . إذ أن منهج هذه الشخصية فى مواجهة العالم بدا مختلفاً من مرحلة إلى مرحلة أخرى ؟ فأحياناً تجده وطنياً متحمساً ويعتقل فى سبيل ذلك ؛ وأحياناً أخرى تجده يعمل فى كبارية وهو الذى خرج لتوه من السجن بعد أن يُقر الجميع بانهم تعلموا فى داخل المعتقل معنى الوطنية الحقيقية . . ثم نجده يدمن « بلابيع الهلوسة » وتجده مهزوماً ؛ ولذا تفتقد الشخصية إلى وحدة عضوية ؛ ويبدو أن الكاتب تعجل فى بناءها الدرامى .

لقد كان يحتاج العمل إلى تأسيس درامى أكثر من ناحية بناء هذه الشخصية ؛ ليس من المنظور التقليدى للدراما وإنما من المنظور الذى يطرحه العمل نفسه ؛ فالتقنية النقدية هنا لا تُفرض من خارج العمل وإنما من داخله ، من علاقاته الداخلية فى تركيبها . وتبدو الخاتمة ايضاً مقحمة على العمل فى محاولة لإضناء نوع من الوقف السياسى على المسرحية . ولكن بوجه عام فالعمل يطرح قضايا عديدة وهى قضايا عصرية فى كيفية مواجهة القهر الذى يأتى من أعلى والأرهاب الذى يتولد بالضرورة من القهر كرد فعل طبيعى ؛ وكلاهما ؛ أى كل من الطريقين لا يصلح ان يكون حلاً لقضايانا السياسية ، وإنما الحل فى الطريق الآخر ؛ فى الجيل الجديد ، فيما تحمله ليلى فى أحشائها . . « أنا خلاص . . دلوقت عرفت طريقى . . عرفت اللى أنا عاوزاه . . أنا مش راجعه معاك ياكمال ولا أنت يا أحمد . . لا يكن ح أبقى مراتك فى يوم من الأيام . . أنا ح أعيش عشان الطفل اللى فى بطنى . . انا ح اديله عمرى اللى فاضل » .

وهذا هو الطريق الذى يطرحه المؤلف فى كلماته بصرف النظر عن القضية الأساسية وهى ان الحب والجمال هما ضحايا لإشكال القهر المختلفة فى مجتمعنا من قهر اقتصادى وسياسى . . ولكن كيف طرح المخرج هذا التفسير من خلال امكاناته المسرحية ! .

قبل أن أطرح الأجابة على هذا السؤال ؛ نجد ان المخرج قد وظف شاشه السينما وفنون العرائس وامكانيات المسرح السحرى والمسرح الأسود فى تقديم هذا العرض ؛ وقد أطلق بعض النقاد على المسرحية كلمة أوبرا شعبية ؛ والبعض الآخر أوبريت والبعض الثالث دراما موسيقية دون طرح تحديد علمى لهذه الأصطلاحات وتتلخص أحدى مهام النقد فى طرح مفاهيم صحيحة لهذه المسميات ؟ لا من خلال منهج شكلى ؛ ولكن لتصحيح اختلاط المفاهيم المطروحة على الساحة الثقافية وللنظر للعمل الفنى وتقييمه من منهج صحيح يسعى لتطوير الظواهر المسرحية فى كل حالاتها ؛ تلك التى تنتمى بعض ملامحها إلى الماضى أو تلك التى تطرح ملامح مستقبلية . وعرض مسرحية انقلاب انما يطرح السؤال التالى وهو هل تنتمى بالفعل مسرحية انقلاب إلى تلك الاتجاهات الفنية الكلاسيكية من أوبرا كلاسيك أو اوبرا شعبية ، أوبريت ، دراما موسيقية وغير ذلك كما طرح النقاد ، أم أن هناك ملامح جديدة فى تركيبة هذا الكائن الفنى الجديد ! وإذا بدأنا بطرح مفهوم لمصطلح الأوبرا نجد ان اللفظ إنما يعنى بالإيطالية « العمل الفنى » وهو عمل يتركب فى مجموعة من عناصر فنية مختلفة . ويعتمد هذا العمل على نص درامى وعلى موسيقى مؤلفة لهذا العمل وعلى كوريوجراف « مصمم رقصات » وعلى مصمم ديكور وقائد أوركسترا وأخيراً على مخرج يصيغ هذه التركيبة فى إطارها ؛ فالأوبرا هى مسرحية بالموسيقى ؛ وهى بذلك عمل درامى يعتمد على غناء الممثلين ويتفق النقاد على أن أول عمل أوبرالى ظهر فى القرن السادس عشر وهى أوبرا (دافْن) لبيرى . وكان هذا العمل محاولة لتقديم الأعمال اليونانية القديمة بالطريقة التى كانت تقدم بها هذه الأعمال ، إذ كان الكورس يقدم الحدث المسرحى بالغناء ، والأوبرا فى هذا الإطار التاريخى عمل مركب من الشعر والموسيقى ؛ وقد ارتبط العمل الأوبرالى بإستخدام الأجهزة والإعتماد على الحيل المسرحية .

* الأوبرا الشعبية

ولقد ظهرت الأوبرا الشعبية أول ما ظهرت بمدينة نابولى بإيطاليا ؛ فإذا كانت الأوبرا الكلاسيكية تهتم أساساً بعالم النبلاء وتعرض داخل قصورهم أو فى أبنية فخمة بنيت خصيصاً لذلك . . فان الأوبرا الشعبية اهتمت أساساً بالطبقة المقابلة وهى

الطبقة الشعبية من فلاحين وابناء الطبقة الشعبية . . وإذا كانت الأوبرا الكلاسيكية تقدم اعمالاً جادة ، فإن الأوبرا الشعبية قد اتجهت إلى عالم أقل جديه حيث تسيطر الحالة الفكاهية والهزلية . . وقد كان ذلك فى الثلث الأول من القرن الثامن عشر حينما وضع (جيوفانى باتستا) موسيقى « الخادمة السيدة » من تأليف (جنارا نتونيو فيدرتيو) ؛ وفى فرنسا ظهرت الأوبرا كوميك وانتشرت فى انجلترا الأوبرا الشعبية خاصة بعد أن كتب (جون جاى) أوبرا الشحاذ ـ والتى عالجها برت بريشت فيما بعد بعنوان اوبرا الجروش الثلاثة ـ فى الثلث الأول من القرن الثامن عشر .

*** الأوبريت الڤيناوى والعروض الموسيقية على الطريقة الأمريكية**

وفى الثلث الأول من القرن الماضى اتجه المؤلف الموسيقى النمساوى (يوزيف لانز) إلى تأليف مقطوعات موسيقية خاصة للرقص ؛ وبعدها اتجه كل من يوهان شتراوس الأب ـ فى نفس الفترة تقريباً ـ ويوهان شتراوس الأبن ـ فى النصف الثانى من القرن الماضى ـ إلى تأليف مقطوعات رقصة الڤالس وكانت موسيقى لانز تتميز برومانسيتها وتتميز موسيقى شتراوس الأب بإيقاعاتها المختلفة وبحدتها ؛ وقد جمع شتراوس الإبن اسلوب لانز وأسلوب شتراوس الأب . وانتقل شتراوس الأبن من تأليفموسيقى رقص للصالونات إلى المسرح وأصبح الڤالس بذلك هو عماد « الأوبريت » فى ڤينيا . وقدم أول أوبريت له بعنوان « أنديجو » عام ١٨٧١ ، وربط فيها بين التمثيلية والرقص والموسيقى . وقدم شتراوس ما يقرب من خمس عشر أوبريتاً أثرى بها الحياة الفنية الڤيناوية وعلى يد الموسيقار « فراتزليهار » اخذت الأوبريتات المسحه التجارية بعد شتراوس .

*** الدراما الموسيقية** ولا يمكن نسيان تأثير ڤاجز على الدراما الموسيقية . والدراما الموسيقية هى عمل موسيقى يؤلف خصيصاً لنص درامى يدخل فى تركيبته الموسيقى بشكل أ ساس كما يضاف إلى ذلك الرقص والغناء والمناظر المتعددة . وقد حاول ڤاجز الجمع فى هذا بين كل من شكسبير وبيتهوڤن فى العمل الواحد ؛ وأن ظلت مكانته الشاعرية أقل من قدراته الموسيقية وموضع شك لدى النقاد . وقد وصف نتيشه عبقرية ڤاجز هذه بقوله : انه رساماً بين الموسيقين وموسيقياً بين الشعراء وممثلاً بين الفنانين ؛ وربما أراد بذلك أن يهاجمه وفى عشرينات هذا القرن انتقل هذا التيار الفنى التجارى الذى ساد فى ڤينيا على يد فرانزليهار عن طريق بعض العروض التى انتقلت إلى أمريكا ؛ فأثر فى الحياة الفنية هناك ـ تماماً كما استفادت الحياة الفنية فى أمريكا انذاك من تأثير عروض مسرح الفن بموسكو والعروض اليابانية : وقد تتلمذ « لى ستراسبرج » و « الياكازان » على هؤلاء الفنانين الذين استوطنو هناك ـ وتم تطوير هذا الإتجاه الڤيناوى ـ الرومانسى وتحول ليناسب طبيعة الحياة الأمريكية إلى اتجاه عصرى يعتمد بشكل أساس على الموسيقى الصاخبة التى تؤلف خصيصاً لرقصات ولفن مسرحى . . وهى الأعمال التى تسيطر على المسرح التجارى الأمريكى الآن والتى يهتز ويطرب لها هذا المجتمع .

وفى الواقع أن الإصطلاحات السابقة ترتبط بعضها البعض كثيراً ولا يوجد بينهما فروق حادة ، وان كان أكثر الاصطلاحات التى تنطبق على هذا العمل هو اصطلاح الدراما الموسيقية ، ليس بالمعنى الڤاجنزى ولكن بالمعنى الذى ساد فى أمريكا من تأثير الدراما الموسيقية للفرق الڤيناوية هناك ، وهى أعمال تسيطر الآن على الحياة الأمريكية بشكل أساس .

انقلاب وتكنيك العرض المسرحى

مسرحية انقلاب هى معالجة عصرية لقصة مجنون ليلى المعروفة فى الأدب العربى فى أطار عصرى ؛ فى محاولة لتصوير الحب كضحية للقهر السياسى والإقتصادى الذى يعانى منهما انسان العصر الحديث . والمسرحية كتبها صلاح جاهين فى جزئين وقدمها جلال الشرقاوى فى ثلاثة أجزاء .

وقد اعتمد جلال الشرقاوى فى اخراجه لعرض إنقلاب على إمكانيات لمسرح السحرى والمسرح الأسود وفنون العرائس وعلى الرقص والإضاءة والميكنة المسرحية ؛ وبشكل اساس إعتمد على السينما التى شكلت أكثر من نصف المساحة الزمنية للعرض المسرحى . وفى الواقع قد استخدمت هذه العناصر من قبل فى المسرح المصرى بشكل محدود جداً ؛ لكنها لم توظف بهذه الكيفية الجمالية والدرامية التى وظفها جلال الشرقاوى حتى بدا لنا العرض انقلاباً حقيقياً ؛ ليس على خشبة مسرح القطاع الخاص ولكن على خشبة المسرح المصرى بوجه عام .

ويبدأ العرض المسرحى فى حى الحسين الشعبى والميدان فى الخلفية حيث تظهر المئذنه وعليها كلمة «الله» ؛ كما ينتهى بهذا المشهد أيضاً . ونظراً لكثرة المشاهد والنقلات المسرحية إعتمد العرض على ديكور مبسط .

وينتقل الحدث من على خشبة المسرح إلى شاشة السينما فى الخلفية . . والشاشة مقسمة إلى أشكال هندسية ؛ إلى مستطيلات ومثلثات منفصلة عن بعضها كما تكمل بعضها البعض لتُكوِّن فى النهاية الشاشة التقليدية . ويوظف المخرج هذه الشاشة توظيفاً مختلفاً من مشهد إلى آخر فأحياناً يعرض على الشاشة حدث واحد وأحياناً ما نجد احداث مختلفة على كل جزء من أجزاء الشاشة ؛ فيعرض بذلك عدة أحداث فى وقت واحد ؛ كأن تستخدم لقطة طويلة والشرطة بها تقود البطل إلى السجن ؛ ولقطة أخرى مكبرة تصور تعبيرات الوجه وردود الأفعال . كما تستخدم الشاشة فى تكبير الحدث وتوضيحه من على خشبة المسرح ؛ فحين يأتى البوليس للقبض على أحمد حينئذ تظهر لقطة مكبرة جداً على الشاشة فى الخلفية تركز على تعبيرات وجهه وهو يغنى ؛ كما يستخدم الفوتومونتاج فى تقطيعه على وجوه الآخرين فى تصوير ردود فعل الأغنية . وبينما البطل يغنى على خشبة المسرح إلا أن الحدث على الشاشة يصور حدث الأغنية ثم يحدث بذلك مزج ما بين الحدث الذى تطرحه الأغنية فى الواقع وبين وجه البطل الذى يغنى ويستكمل الحدث السينمائى المكان على خشبة المسرح ؛ فحينما يدور الفعل على خشبة المسرح فى القصر تجد مفردات بسيطة من هذا الديكور على خشبة المسرح ويصور الحدث السينمائى بقية القصر فى إستكماله لطراز الديكور على المسرح . وكما ينتقل الحدث من خشبة المسرح ليستكمل على شاشة السينما ؛ يوظف بالعكس أيضاً ، فحينما يأتى البوليس ـ والحدث على شاشة السينما ـ ليستدعى البطلة نيللى ؛ حينئذ

يستخدم المخرج القطع السينمائى ليستكمل الحدث على خشبة المسرح .

وفى استخدام السينما لبعض الرقصات واستكى لها ببعض الراقصين على خشبة المسرح ؛ إنما يعطى هذا بعداً جمالياً ويضاعف فى نفس الوقت من رؤ ية الأعداد المشتركة فى اعلرض المسرحى ؛ كما تنقلك السينما بتصويرها للأحداث الخارجية من أمكانيات خشبة المسرح إلى امكانيات ابعد من ذلك وهى امكانيات السينما .

واستخدام اللقطة المكبرة فى بعض المشاهد على الشاشة ثم استكمال الحدث على خشبة المسرح بالبطل أو البطلة ؛ إنما لا يتفق فى بعض الأحيان مع مبادىء القطع فى السينما ، فأحياناً تجد لقطة مكبرة جداً لنيلى على الشاشة ــ كما فى مشهد هلوسة أحمد فى الجزء الأخير ــ يتبعها قطع أو إنهاء للحدث على الشاشة لكى تظهر نيللى على خشبة المسرح ، فتجد نيللى على أثر القطع من اللقطة المكبرة على الشاشة ، صغيرة جداً . . وكان على المخرج أن ينقل من الكادر السينمائى إلى حجم الممثل والممثلة على خشبة المسرح من نفس حجم الكادر السينمائى .

وفى الواقع يشكل استخدام السينما بهذه الكيفية على خشبة المسرح والتى تشكل أكثر من نصف المساحة الزمنية للعرض المسرحى خطورة على طبيعة العرض المسرحى ؛ إذ يضعنا هذا فى «الحالة» السينمائية أكثر من «الحالة» المسرحية . ولا يعنى هذا رفضنا لإستخدام السينما فى المسرح ؛ فقد استخدمت السينما فى المسرح فى بداية هذا القرن لدى ارثين بيسكاتور ، وكان توظيفه لها توظيفاً مخالفاً ، وتستخدم السينما فى عروض المسرح الوثائقى والملحمى والسياسى ومسرح الرؤ ى من أجل توظيف امكانيات السينما فى المسرح وليس من أجل استبدال امكانيات بأمكانيات أخرى . . أذ حاول جلال الشرقاوى استخدام امكانات السينما بحيث تفوق امكانات المسرح ولم نعد ندرى ان كنا فى مسرح يستخدم السينما أو فى سينما توظيف المسرح .

وفى الواقع استخدام المسرح للسينما ليس بالجديد ولكنه فى انقلاب يستخدم بكيفية جديدة بحيث تغطى امكاناتها الجمالية على امكانات المسرح . . وبعض هذا احساساً ما بأن استخدام الأمكانيات الآلية والفنون الأخرى على خشبة المسرح فى توظيف تكتيكى إنما يعطى أحساساً بسيطرة هذه الآلية على جماليات المسرح وعلى الطرح الفلسفى الذى يريد أن يعبر عنه العرض ، ويطمس بذلك لحظات ابداعية كان يمكن أن يصل إليها المخرج لو لم يكثر من استخدام هذه الآلية ، ولو لم يكثر من استخدام السينما والفنون الأخرى بهذه الكيفية ، اذ بدا استخدام بعض هذه الأشياء زائداً عن الحد .

ومن أجمل المشاهد فى العرض المسرحى ، تلك المشاهد التى اعتمدت على مكونات بسيطة مثل مشهد لقاء ليلى (نيللى) بعد رجوعها من كونبهاجن بأحمد (إيمان البحر درويش) فى الكبارية . . إذ كانت الخشبة عارية إلا من إضاءة خفيفه . . وهذا مما يؤكد أنه يمكن الأستغناء عن السينما فى كثير من المشاهد ؛ إذ أنها استخدمت بشكل زائد عن الحد ؛ كما يمكن الإستغناء عن بعض وظائفها التى استخدمها جلال الشرقاوى فى استكمال دائرة الحدث أو تقطيعه للتركيز على جزئيات معينه هى تكرار للحدث الأصلى على خشبة المسرح . . فالخيال يلعب على المسرح دوراً كبيراً فى استكمال الحدث ؛ وفى هذا يكن أحد جماليات المسرح الخاصة جداً .

وبجانب السينما التى استخدمها المخرج ؟ وظف امكانات المسرح الأسود والمسرح السحرى وفنون العرائس واستخدام الرقص والإضاءة والميكنه والديكور المسرحى ؟ وقد إعتمد فى الديكور على أشكال بسيطة تجريدية فرضها طبيعة النص المتعدد المشاهد لكى يصبح التغيير سهلاً كما وظف المخرج بوجه عام الإضاءة توظيفاً جمالياً ودرامياً يعبر عن الحالة المسرحية ؛ واعتمد المخرج فى الرقص على اساليب مختلفة فأستخدام رقصات باليهية ثم رقصات شعبية ثم مزج بين الأسلوبين فى الرقصة الواحدة ؛ وينطبق هذا على الغناء فأعتمد على الأسلوب العاطفى لدى نيللى وإيمان البحر درويش ؛ والأسلوب الشعبى لدى حسن الأسمر وزينب يوسف ، واسلوب الأداء الأوبرالى لدى حسن كامى ؛ كما وظف قدرات رضا الجمال التمثيلية فى الغناء والأداء المنغم بشكل كبير وينطبق هذا على الموسيقى ايضاً إذا استخدم محمد نوح اساليب مختلفة فى الموسيقى من الأسلوب الشرقى إلى ايقاعات الديسكو . . كما أن الأداء الأوبرا لى لحسن كامى وظف مع الموسيقى الشرقية بشكل جديد . وفى الواقع يجمع هذا العمل مجموعة من الأساليب المتناقضة فى الرقص والموسيقى والغناء وفى استخدام الأساليب الفنون المختلفة من فنون المسرح السحرى والأسود ومسرح العرائس وتوظيف لمكونات الخشبة المسرحية بوجه عام ولكن فى إطارهارمونى يستخدم لأول مرة فى مصر بهذه الكيفية . . ولكن هناك بعض التحفظات فى أن بعض هذه المكونات قد استخدمت بكثرة زائدة مما جعل العرض يطول ويقع فى التكرار ؛ كما أن رقصات نيللى فى بعض الأجزاء معاده ومكررة من الفوازير خاصة فى الجزء الثانى وهى الرقصة المصحوبة بأغنية « ليلى ياليل » واستخدام هذه الأساليب المتناقضة فى العمل الواحد يمكن أن يؤدى إلى تناقض ليس فى صالح العمل ، ويمكن ايضاً استخدامه بطريقة تجعل من العرض كلاً واحداً فى تركيبة جديدة مما يؤدى إلى طرح اختلافات نقدية فى تفسير العمل . . واذكر فى هذا المجال أن المؤلف النمساوى الموسيقى ارنست كيرنيك كتب عام ١٩٢٦ أوبرا « جونى يعزف » والف موسيقاها ؛ وكانت أول أوبرا تستخدم موسيقى الجاز وأول اوبرا تستخدم الساكسفون وكانت أول أوبرا تتناول شخصية زنجيه ، كما قد تحطمت فيها الوحدة العضوية التى تميز العمل الأوبرالى ؛ وقد صحب هذا العرض فضيحه صاحبت اسم ارنست كيرنيك . . وكانت هذه الفضيحة هى بداية مجده الفنى .

وما يثيره العرض من أختلافات وقضايا فنية ليس إلا تعبيراً عن ثراء مسرحية انقلاب . . وانقلاب ليست إلا بداية حقيقية لمجد مسرح القطاع الخاص الفنى ، ولكن ليس مسرح القطاع الخاص ذو السمعة السيئة والذى يخاطب النصف الأسفل من الإنسان ؛ بل المسرح الذى يخاطب قيم الإنسان الجمالية ويتخذ موقفاً إيجابياً من الحياة . . وأرجو أن يتحول الإنقلاب الذى حدث فى مسرح القطاع الخاص لدى جلال الشرقاوى إلى ثورة فى مسارح مصر بوجه عام من أجل تأسيس نهضة مسرحية حقيقية فى بلدنا ◆

حول عرض مسرحية أهلا يا بكوات

صفوت شعلان

من عروض الموسم المسرحي

إن مؤلف المسرحية لينين الرملي واحد ممن ينتمـوا إلى جيـل السبعينيـات والثمانينيات ــ إن صحت هذه التسمية ــ ولكنه إختلف عن هذا الجيل فى أنه لم يقف أمـام أبـواب القـطاع العـام المـوصدة وبيروقراطيتها العتيدة وأغلاقها كافة المنافذ فى مطلع السبعينيات أمام الأجيال الشابة فلجأ إلى القطاع الخاص كى ينتشل نفسه من صدأ كان ولابد أن يصيبه بالأحباط . . ولكن المدهش حقاً أن لينـين بعد هـذه السنوات الطويلة من الكتابة للقطاع الخاص حيث الأضحـاك إلى حـد «القهقهـة» هـدف رئيسى . . . والمضمـون لا شىء عـلى الأطـلاق . . . والممثل النجم الفـرد بطل اللعبـة المسـرحيـة . . . والخـروج الـنص . . . والأسـفـاف . . . والتجاوز . . . وغياب الابداع الفنى . . . أقـول بعد هـذه السنوات عنـدمـا يتقدم للمسرح القومى بمسرحية «أهلاً يا بكوات» يكشف لنا عن أصالة كاتب يستشعر مرارة الواقع فيقدم عملاً دراميا ناضجاً يثير روح الفكاهة السوداء وليس الضحك . . وشتان الفـرق بـين المضحـك ومـا يثـير روح الفكاهة . . . وكما يقول بيرانديللو «للتمييز بينهما أنظر إلى سيدة عجوز وقـد صبغت شعرها وأثقلته بأنواع الدهون المزعجة ثم زججت حاجبيها ولـوثت وجهها وارتـدت ملابس الشباب فنلاحظ أن هذه السيدة على عكس مـا ينبغى أن تكـون عليـه النسـاء المسنات المحترمات وبوسع الإنسان أن يقف عنـدئذ للوهلة الأولى عند هذا الأنـطبـاع السطحى الكوميدى المضحك يتمثل بدقة فى الأنتبـاه إلى الجـانـب العـكسـى للأشياء . . . أما إذا أخذت فى التأمل وتبين لى بعد تعمق أن أستكشف الموقف وما يخفيه مظهرها الساحر من جانب مأساوى فى أن هذه السيدة المسنة لا تجد أية متعة فى رسم نفسها فى هذا الشكل كالببغاء بل هى معذبة إذ تلجأ لتلك الوسائل للخـداع فحسب معتقدة أنها كلما أخفت تجاعيد وجهها ومظهر شيبتها أستطاعت أن تحتفظ بزوجها الشاب الذى يصغرها . . . عندئذ لا أستطيع أن أضحك كما كنت أفعل من قبل لأن التأمل الـذى داخلنى قد جعلنى أتجاوز ملاحـظة الوهلة الأولى ودفعنى إلى الدخول بباطنها فنقلنى من مجرد الوعى بالجانب العكسى إلى الأحساس به وهنا يكمن الفرق الجوهرى بين المضحك وما يثير روح الفكاهة . . . » هذا الفرق الذى آثاره بيـرانديللو هـو بعينه الفرق بين التوجه للكتابة للقـطاع الخاص والكتـابة للقـطاع العام . . . بـين الالتزام وعدم الالتزام . . .

«أهلاً يا بكـوات» إحتشـدت بفكـاهة سوداء لا تثير الضحك بقدر ما تثير حالة من حالات التأمل الواعى بالأشياء والأوضـاع المـأساويـة فى واقعنا المعـاش . . فـالمؤلف استطاع بمهارة أن يضع تحت دائرة الضـوء واقع نحياه ونمر عليه مرور الكرام لا نلتفت إليه ولا يثير فينا حافز التغيير لأننا جزء منه . . . ولكن هذا الواقع فى قالبه الدرامى وكما صاغه المؤلف فهو إنما يدفعنا إلى تأمله عن بعـد فيكشف لنـا عن روح التنـاقض ومـدى مـا يحـويه من حمق وعبث وتخلف نشـارك نحن فى صنعه . . . وحتى يؤكـد المؤلف على هذه الفكـرة وما نحن بصـدد مشاهدته الآن على خشبـة المسرح فعنـدما تطفأ أنوار الصالة وقبل موسيقى الأفتتاحية نسمـع صوت يـردد «هذا بـلاغ لمن يهمه الأمر . . . وابتداء أؤكد أن كل الـوقائـع التى سيأتى ذكرها قد حدثت بالفعل دون أى تحريـف أو مبالغـة . . . وأنى أصفها أمـام الجميع حكومة وأهالى ، مسئولين ورعايا ، لا أستثـن أحداً ، وعلى الجميع أن يعرفوا كيف حدثت لنا هذه الردة إلى الماضى وكيف يمكـن أن نـتجـنـب تـكـرار ذلـك فى المستقبل . . . . » وينتهى هذا البـلاغ الذى حدد لنا فيه المؤلف بجمل تقريـرية وصاغه المخـرج فى أداء أيضاً تقريرى أن الأمر جد خطير . . . وأن ما سنشاهده من وقائع لا يجب أن تؤخذ بمأخذ الضحك أو الفـرجـة لمجـرد المتعـة . . . ولكن نحن سنشاهد مـا يقدم كى «نتجنب تكراره فى المستقبـل» هـذا المستقبـل الـذى يجب أن نصوب إليه أنظارنا وأفكارنا وجهدنا . . .

ثم تضاء الأنوار وتفتح الستار عن صالة فى شقة الدكتور برهـان حيث الأثاث أنيق أوربى الـطراز وجهاز تكييف ولـوحـات سيريالية وجهاز راديو تنبعث منه مـوسيقى أوربية حديثة وخادمة أنيقة رقيقة . . . ثم يظهر الدكتور برهان نفسه (حسين فهمى) الذى يستكمل لنا الصورة المعروضة أمامنا فهو رجل «مترف» يتحدث العربية المخلوطة بكلمـات أجنبية ويـرتـدى چنس وقميص مشجر ويعب كأساً من الويسكى . . .

نحن هنـا إذا أمـام واحـد من تلقـوا تعليمهم بالخارج وعادوا بمظهر أوربى غطى عـلى الجوهـر بل طمسـه طمساً . . . هـو المثقف أو المتعلم أو الأكاديمى المعاصر الذى نقابله فى كل مكان . . . فاقد الصلة بالواقع تماماً أرتبط شكلاً بعجلة الحضارة الأوربية وأغلق على نفسه الأبواب وبعد لحظات يدق جرسى البـاب كى يعلن عن قـدوم «نادر» (عـزت العلايـلى) حيث يـظهـر فى بـدلـة متواضعة ويرتدى نظارة طبية ويتضح لنا أن هذا القادم ما هو إلا صديق قديم للدكتور بـرهان منـذ أيام الـدراسـة فى مـدرسـة أم الصابرين الثانوية ولكن فرقت بينهما الأيام ومن خلال الحوار يتضح التناقض الصارخ فى تكوين الشخصيتين . . . فأحدهما وهو نادر مدرس رومانسى يكتب الشعر ويعيش قضايا مجتمعه بكل تنـاقضاتـه يحمل همـوم ومعاناة الانسـان المصرى الـواعـى . . . أو فلنقـل المثقف المصرى ويعـانى حـالـة اكتئاب . . . وهى حالة كل مثقف مصرى يعى واقعـه لا يجد فى المستقبـل بـريق أمـل . . . ولكنـه يحمـل همـومـه عـلى كتفيه . . . وما يثير قلقه أيضـاً أنه قـرأ أن العالم الخارجى فى حالة تقـدم مذهـل بينما مجتمعـه مازال يعـانى من التخلف ويتسآل «نادر» هذا الأنسان القلق . . . صوت كل مثقف مصرى . . . بل وحدت كل إنسان مصرى واقعه أو ما يحويه من تناقضات . . . يسأل نادر فى أسى حديثه . . . وهو سؤال موجه لنا جميعاً . . . « هنقدر نجارى الناس دى ولا هـنـفـضـل قـاعـدين نـتـفـرج عليهـم ؟! » . . . « طب وإبـنى حيبـقى مصيره إيه ؟! » . . .

هـذا عن الشخصيـة الأولى وهـو نـادر (عزت العلايلى) . . . أما عن الشخصيـة

الثانية وهو الدكتور برهان . . . فهو يبدو «متأففاً» من أسلوب صديقه الفج فى الحوار . . . فالسنوات التى عاشها فى بعثته فى الخارج جعلته يصب نفسه فى قالب زائف ويحيط نفسه فى قالب زائف ويحيط نفسه بمظاهر الرفاهية ويكتفى بأن يستجلب من الحضارة الغربية قشرتها الخارجية لا جوهرها . . . الموسيقى الغربية . . . السيجار . . . الجنس . . . القميص المشجر الويسكى . . . التكييف . . . ثم هو يكتفى فى معالجة قضايا الواقع بالدراسات والمناقشات والاجتماع واللجان والمؤتمرات والتوصيات والأحاديث التيلفزيونية . . . فهو رغم ما حصله من علم ورغم حصوله على الدكتوراه فهو يؤكد أن الدكاترة على قفا من يشيل . . . وأن المسئولية ليست مسئولية وحده . . . وهكذا فهو شأنه شأن كل متعلم ينفى عن نفسه المسئولية الفردية ويلقى بالتبعة على غيره .

من هذا الحوار يتضح لنا مدى التناقض الأساسى بين الشخصيتين الرئيسيتين كما يرسمها المؤلف وحيث استطاع بمهارة أن يوظف هذا التناقض الصارخ درامياً فى الأحداث التى مرت بهما . . . ومن ثم يصبح سلوك كل منهما فى أى من المواقف التى يتعرض لها كل منهما مبرر دراميا ومتفق تمام الأتفاق مع المكونات الأساسية لكل شخصية وفقاً لثقافتها ومنهجها فى التفكير .

وينتهى المشهد الأول بينهما بحدوث زلزال ما . . . لا يبرره المؤلف ولا أجد ضرورة لتبريره لمقتضيات البناء الدرامى حيث لا معنى للأسترسال فى أحداث لا تخدم الحدث الرئيسى . . . وإنما يعبر بنا المؤلف مباشرة فى المشهد الثانى إلى حيث يتضح لنا أن الزلزال قد أطاح بالمنزل ووقع الصديقين فى مكان ما . . . والزلزال هنا دلالة رمزية بالغة العمق تؤكد أن الأحداث التى يتعرض لها المجتمع فى المرحلة الحالية والمستقبلية ما هى إلا زلزال مدمر يهدد المجتمع بأثره بالأنهيار . . .

ويفتتح المؤلف المشهد الثانى بسؤال من نادر عن طبيعة المكان الذى وقع فيه كلاهما ويتضح لنا من الديكور . . ومن سياق الحوار أنهما فى شونة غلال وسط أجولة وزكائب وقدور وبراميل . . . هذا من حيث المكان . . . أما من حيث الزمان منهم فى وسط قوم فى عام ١٢١٠ هجرية . . . أى أن الزلزال قد إنتقل بهما إلى الماضى السحيق حيث عصر المماليك حيث زمن الغباء والوحشية كما يقول نادر . . . هم الآن فى أواخر القرن السابع عشر ويدخل تاجر الغلال صاحب المكان ومعه حماله وقد بدوا للقوم غرباء . . . ويتسآل القوم ماذا يمكن أن يفعلوا بهم . . . ويفتح عليهم المزاد ليبيعهم كعبيد . . . ونحن هنا أيضاً أمام دلالة رمزية أخرى حيث

رمز المؤلف لهذا العصر بزمن العبودية . . . حيث الجميع عبيد وإماء للوالى . . .

وتتضح لنا الصورة كاملة حينما ندرك أن الزمن على وجه التحديد فى فترة تولى السلطة فى مصر لمملوكين كبيرين هما ابراهيم بك ومراد بك وأختيار المؤلف لهذه الحقبة التاريخية بالذات إنما هو أختيار يدل على وعى المؤلف بالتاريخ واستقرائه له قراءة متعمقة . . . فعصر المماليك ــ من وجهة نظرنا ــ هى عصور الظلمة والجهل والعبودية والاستيلاء على مقدرات الشعب المصرى بالرغم مما يراه بعض المؤرخين والدارسين والمحللين

له بأن تواجدهم كان له مزاياه العسكرية إلى جانب بعض المزايا الأخرى ولكننا نرى أنهم عامل من أهم عوامل تخلف الشعب المصرى بممارستهم شتى أنواع الفساد على أمتداد تاريخهم الطويل فى مصر ومنذ استجلابهم فى عهد نجم الدين أيوب (الملك الصالح) وتوطنهم فى قلعة الروضة ثم انتشارهم بعد هذا فى طول البلاد وعرضها وتوارثهم الصراع على الحكم . . ومن أهم هذه المراحل ومن أكثرها دلالة على فساد حكمهم هى مرحلة حكم مراد بك وابراهيم بك . . . وإن تعددت مراحل فسادهم كما تتضح من كتاب المؤرخ العظيم الجبرتى ومن كرهه البالغ لهم . . . إلا أن فترة حكم مراد بك وابراهيم بك قد سبقت قدوم الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨ الموافق ١٢١٣ هجرية حيث يقول الجبرتى عن هذا العام فى كتابه العظيم «هى أولى سنى الملاحم العظيمة والحوادث الجسيمة والوقائع النازلة والنوازل الهائلة . . وتضاعف الشرور وترادف الأمور وتوالى المحن وأختلال الزمن وانعكاس المطبوع وانقلاب الموضوع وتتابع الأهوال وفساد التدبير وحصول التدمير وعموم الخراب وتواتر الأسباب وما كان ربك مهلك القرى بظلم وأهلها مصلحون» . . . ولننظر هنا بلاغة هذا المؤرخ العظيم حيث ينهى قوله بأن الهلاك إنما يرجع إلى أهل البلاد مدللاً بالآية القرآنية . . . وهو ما أستفاد منه مؤلف المسرحية حيث أرجع ما نزل بمصر ومازال من نكبات إلى أهلها . . . ويقول الجبرتى أيضاً فى مطلع عام ١٢٠٩ «أنه فى هذه السنة لم يقع بها شىء من الحوادث الخارجية سوى جور الأمراء وتتابع مظالمهم . . . وأتخذ مراد بك الجيزة سكناً له وزاد فى عمارته وأستولى على غالب بلاد الجيزة بعضها بالثمن القليل وبعضها غصباً وبعضها معاوضة» . . . فى تلك السنوات وما قبلها وما بعدها حدث قحط شديد وفرض الضرائب على الناس ظلماً وجوراً مع فساد الذمم وخراب النفوس إلى آخره من كلمات يصور بها الجبرتى الحال فى مصر . . .

ومن هنا يعود بنا لينين إلى هذه الحقبة التاريخية . . . بل هو يعود ببطلى مسرحيته نادر والدكتور برهان ــ ممثلين لنا ــ إلى هذه المرحلة . . . حيث نواجه قوم سيطرت عليهم الشعوذة والتخلف وغرق سادتهم فى طلب الملذات وأنقسم المجتمع إلى سادة وعبيد حيث السادة سيطر عليهم الادعاء والغرور والكبر والخيلاء والصلف والظلم والجور وكان كل هذا من أعظم الأسباب فى خراب الأقليم المصرى . . .

ويختلف كل من نادر والدكتور برهان فى معالجة الموقف الذى وضع فيه كلاهما أحدهما وهو نادر بحكم مكوناته الشخصية ينادى بالتنوير والتثقيف واثارة الوعى كى يتجنب ما سيحدث فى المستقبل . . . أى أن عليه أن يواجه قدر يراه رفيقه الدكتور برهان أنه محتوم كما ورد فى كتب التاريخ . . . بينما هو يؤمن بأن هذا القدر يمكن تجنبه بل وتجاوز الواقع والسيطرة عليه هو «سيزيف» الذى يحمل الحجر على كتفيه كى يصعد به قمة الجبل ولكنه هنا لا ينفذ حكم الآلهة ولكنه بوازع من ضمير ذاتى وإحساس بالمسئولية التاريخية . . . هو أيضاً «دون كيشوت» الذى يحلم بتحويل الواقع إلى عالم وردى اللون بينما يرى برهان أن محاولاته هى ضرب من المستحيل . . .

ويفترق الأثنان نادر يستمر فى محاولاته البائسة فى اصلاح المجتمع بينما الدكتور

برهان وفقاً لمكونات الشخصية المرسومة منذ البداية يتوافق مع هذا المجتمع فيرتدى ثيابهم ويقتنى الجوارى والعبيد .

وتستمر معركة التحضر حتى نهاية المسرحية . ومحاولات التنوير من قبل نادر ولكن هى محاولات تقابل بالرفض والسخرية فكل معطيات العصر الحديث من علم وتكنولجيا هى أكذوبة ومحرمة التيلفون خرافة . . . الساعة لا معنى لها . . . أله الطباعة . . . إلى آخره من دلالات يحملها النص المسرحى وعندما يقع نادر فى حب واحدة من الجوارى «آمنه» ويحاول أن يحررها من عبوديتها بالتعليم يواجه بالتعذيب فتحرير عقلها . . . وجسدها . . . هو نوع من أنواع الأفساد وأى كلام علمى ينطق به نادر هو «سحر» مقصود به «الباشا» رمز السلطة . . . والحل من وجهة نظر سادة القوم . . . مراد بك وتابعه السنارى والشيخ . . . هو قطع لسانه وخوزقته وضربه بالكرابيج . . .

والمأساة التى يجسدها المؤلف هنا تكمن فى غيبة الشعب المصرى وهى دلالة بالغة العمق فمقاومة السلطة الفاسدة وبطانة الحاكم لا يمكن أن تتمثل فى بطل فرد ولكن فى جموع الشعب . . . ولكن هذه الجموع كما تظهر فى الأسواق مغيبة فى ظل ممارسة الدرسة وهو عمل سلبى والأغراق فى الشعوذة وتعاطى الحشيش والأفيون . . . وكلها رموز ودلالات أراد المؤلف بها أن يضع شعب لا يعى ، مغيب لا يملك ارادة التغيير فى مواجهة سادة لا يعنيهم إلا ملذاتهم الشخصية . . . وينضم إليهم برهان بعدما أصبح جزء منهم محافظاً على مصالحه التى اكتسبها . . . بل ويعد بتغيير فكر صديقه وبالفعل يحاول برهان إقناع نادر بتغيير أفكاره الثورية . . . ويحاول أن يمنطق الأخطاء ويجد مبررات لأفعاله بل ويجد فى دخول الفرنسيين مصر عمل لا ضرر منه بل سيحقق الفائدة بوجود المطبعة والجريدة والمسرح وأدوات العلم ويرى أن الدراويش أعقل ناس فى البلد لأنهم لا يملكوا غرور المثقفين وإدعاء القدرة على التغيير وإنما هم لجاءوا إلى الله . . . هم لا يطلبوا رد القضاء ولكن اللطف فيه ويرى برهان أن الحال الأمثل هو التكيف وأن أهم ميزه يفوق بها الانسان الحيوان هى قدرته على التكيف العقلى مع الواقع . . .

ويستمر هذا الصراع كى تكتشف فى نهاية المسرحية أن الأمر لا يعدو مجرد حدث فى الماضى بل هو مستمر وحتى الآن . . . ففى المشهد الأخير حيث الأحداث فى قسم بوليس بمصر القديمة وحيث تنبعث صوت كلاكسات لسيارات وصوت راديو . . . ويدخل عسكرى وقد قبض على نادر وهو يخطب فى الجماهير ويصر على الأبلاغ عما حدث لهما فى الماضى ويختلف معه برهان فى أنه لا يجب أن يقول كل ما يعرف ويفرج عن برهان لأنه أنكر ما حدث ويحجز نادر كى يردد أقواله « هذا بلاغ لمن يهمه الأمر . . . . . . » .

القوى الأنسانية والدلالات التى تحملها الأنماط البشرية :

إن نص مسرحية أهلاً يا بكوات نص محمل بكثير من الدلالات والرموز التى صاغها المؤلف فى إطار موضوع يعالج قضية من أهم قضايانا المعاصرة وهى الصراع بين العلم والميتافزيقيا . . . والحد الفاصل بينهما . . . ودور المثقف الواعى الذى يعيش قضايا عصره يدرك متناقضات الواقع مهموم بها ولكنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً إزاء هذه القضايا سوى إطلاق الشعارات ومحاولته الفردية فى التحرك محكوم عليها بالفشل مسبقاً . .

لقد استطاع المؤلف أن يرسم الشخصيات بمهارة ولو أنى أتوقف عند عدة نقاط :

أولاً :

أنه رسم كافة شخوصه المسرحية فى إطار من السلبية ووصمها بالعجز ــ والضعف ــ واللا مبالاة ــ ولكن كنت أفضل أن يكون هناك ولو نمط واحد يعطى دلالة على بعض الجوانب المضيئة فى تاريخ الشعب المصرى فى فترة الاحتلال الفرنسى وما قبلها . . . بل وفى الواقع المعاصر . . . فليس بكل الشعب مغيب . . . وليست الدروشة هى السمة الغالبة . . . ففى كتاب تاريخ الجبرتى أيضاً هناك الكثير من الثورات أو بالأحرى «الأنتفاضات» من قبل علماء الأزهر فى قيادتها لحركة الجماهير لمواجهة صنوف القهر والذل والعبودية . . . هذه النظرة القاتمة التى أحاط بها المؤلف جمهوره جعلت المتفرج يرى الأمر أنه كان ومازال سيظل دون وجود شخصية إيجابية واحدة» .

ثانياً :

فى اطار هذه الشخصيات بدت شخصية «نادر» المثقف الواعى بقضايا مجتمعه الحامل لهموم عصره الراغب فى التغيير شخصية غير «متنامية» دراميا . . . فهو مجرد مطلق لشعارات منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها . . . ولذا فلقد بدت شخصية حية تمتلىء بالحرارة والحيوية فى بداية المسرحية وحتى نهاية الفصل الأول . . . ثم تحولت إلى شخصية هامشية وغاب وجودها فى ظل ثراء الشخصيات الأخرى المحيطة لأنها لم تمتزج فى نسيج الأحداث .

ثالثاً :

إن فترات الأظلام الكثيرة التى صاحبت العرض وتحولت فيها شخصية نادرة إلى مجرد راوى للأحداث أخلت ببناء الشخصية فهو يردد كلمات وعبارات وجمل من تاريخ الجبرتى ويقص عن أشياء هى أساساً واردة فى السياق العام للأحداث المسرحية . . . ومن ثم فهو تكرار لا معنى له .

وبالرغم من هذه الملاحظات إلا أنها لا تقلل من قيمة العمل الفني وثرائه وتميزه ننتقل بعد هذا إلى عنصر آخر من عناصر العرض المسرحى وهو

الأخراج ...

ويخرج هذا العرض عصام السيد واحد من جيل «البراعم» هم على سبيل المثال وليس الحصر محسن حلمى ــ محمد عبد الهادى ــ عادل العلمى ــ أبو بكر خالد ــ منير مراد ــ على خليفة ــ عادل زكى هو جيل التسعينات المقبلة . . . بدأت طاقاته الخلاقة والمبدعة تغزو الساحة المسرحية يحاول جاهداً أن يجد له مكاناً على ساحة الخريطة المسرحية . . . يقاوم الموت كغريق يتعلق بقشه ففرص الأنتاج المتاحة ضيقة والميزانيات محدودة ومسارح الدولة من أمامه مغلقة بشكل أو بآخر والثقافة الجماهيرية المتنفس للمواهب الشابة هى الأخرى أصبح أنتاجها محدود للغاية . . . . هو جيل يأتى فى الترتيب مباشرة بعد جيل من المخرجين هم جيل الوسط فى سنوات الحرب العجاف منهم على سبيل المثال عبد الغفار عودة ، سمير العصفورى ، هانى مطاوع ، شاكر عبد اللطيف ، محمود الألفى ، عبد الغنى زكى ، فهمى الخولى . عادل هاشم ، . . . إلى آخره وللأسف

والمحزن حقاً أن هذا الجيل من البراعم الشابة لم يجد العناية الكافية من المؤسسة الثقافية بالدولة فلم تعد هناك فرص للبعثات الفنية كما كان يحدث من قبل والتى كان لها أكبر الأثر فى خلق جيل من رواد المسرح مثل سعد أردش ، كرم مطاوع ، نبيل الألفى ، جلال الشرقاوى ... إلى آخره .

كما وأنه لم يلق دعماً أو تشجيعاً ولم يخرج فى مناخ مسرحى مستقر بل ولم يجد اساتذة يتتلمذ على يدهم فى مجال التنفيذ العملى حيث عمل معظم جيل الوسط كمساعدين لمخرجين رواد ... فبعض جيل الوسط مارس التجربة العملية على يد الراحل عبد الرحيم الزرقانى وبعضهم شارك فى أعمال الستينات المزدهرة كمساعدى إخراج لسعد أردش أو كرم مطاوع أو نبيل الألفى ... أما الجيل الأخير لم يعد أمر ممارسة الأخراج المسرحية بالنسبة له أكثر من إجتهاد شخصى وانتظار فرصة قد تأتى أو لا تأتى ...

وبالرغم من المناخ الثقافى الغير معد لتفجير الطاقات الخلاقة والمبدعة لدى هذه الأجيال فإنه حاول أن يقدم أعمالاً متميزة بقدر سواء فى مسرح الغرفة بالمسرح المتجول أو مسرح الطليعة ... ولقد كان من قدر هذا الجيل أن يوجد فى مرحلة أصبح المد المسرحى على أشده فى العالم العربى ولقد تميز هذا المد بعدة مهرجانات مسرحية (مهرجان بغداد ، مهرجان تونس ، ومهرجان دمشق ، ومهرجان دول الخليج ...) وفى هذه المهرجانات بدأ «الأخراج» كرؤيا تشكيلية متميزة تعلو على النص أصبح كمدرسة أومذهب يحاول فيها المخرج أن يؤصل لعملية الأخراج فهى ليست تطبيق حرفى للنص المكتوب ولكن العرض المشاهد هو إبداع مخرج قد يختلف أختلافاً جذرياً عن النص كعمل أدبى مستخدماً كافة عناصر الأخراج من ديكور وموسيقى واكسسوار وأمكانيات ممثل بل ومكان العرض نفسه فالمخرج هو بطل العرض المسرحى : وهى فى أغلبها أتجاهات منبعها المغرب العربى حاولت أن تستلهم التراث المسرحى كشكل لخدمة المضمون وخلق طقوس للعملية الابداعية (مثل الزار ، الحكواتى ، الأحتفالية) وبحيث يصبح الممثل عنصراً من عناصر العرض هو الآخر وعنصر مكمل وليس عنصر أساسى ... وأعتقد أن واحداً من المع هذه المدرسة هو سمير العصفورى ... ومن العالم العربى الطيب الصديق من المغرب وعونى كردى العراق ، وقاسم محمد ، وجواد الأسدى من فلسطين وصلاح القصب من العراق ...

وعصام السيد واحد من أبناء هذه المدرسة حيث عنايته تنصب على التشكيل ومحاولة خلق لغة متميزة وتطويع النص المسرحى للغة التشكيل ... هكذا هو فى مجمل عروضه التى قدمها (درب عسكر ، حكايات صوفية ، باى باى يا عرب) .

ولذا فهو فى هذا العرض حاول أن ينهج ذات المنهج فتشكيله للمجموعات على المسرح يتميز بحس جمالى مرتفع وهوتشكيل موظف دراميا لخدمة المضمون دون أن ينفصل عنه ... ولقد أعتنى عناية فائقة بالادوار الثانوية فأستطاع أن يخلق منها شخصيات حية نابضة توحى لك بمصداقية وجودها ... متميزة ... لها مذاقها الخاص رغم ضآلة الدور (الخادمة ــ التاجر ــ الأفيونجى جمى القهوجى ــ عامل الغلال ....) وهو فى مشهد السوق يجعل منها لوحة جمالية تؤكد على المضمون وتصبح عنصراً أساسياً من عناصر المشهد وليست مجرد خلفية لأبطال العرض ..



لينين الرملي

كما وأن الأضاءة جاءت مدفقة تماماً هى جزء من العرض المسرحى وليست شىء مكمل أو ثانوى وحتى يتوافق الأخراج مع النص فى الأنتقال بين الايهام والواقع فلقد تجاوز خشبة المسرح كى يستخدم الصالة والممرات بين المتفرجين كى يؤكد للمشاهدين أنهم جزء لا ينفصل عن أحداث الليلة ... هذا مع الحس الايقاعى الذى عالج به أحداث المسرحية بحيث لا يشعر المتفرج بالرتابة أو الملل وهو يتطلب مهارة خاصة ... فإيقاع المخرج من إيقاع العمل ككل ... وهو أشبه بالمعزوفة الموسيقية إن تكررت فيها جملة شعر المستمع بالرتابة عندما يكون تكرارها بلا معنى وهو الفرق بين ملحق وملحق آخر هو الفرق ذاته بين مخرج ناجح ومخرج فاشل فتوزيع المقطوعة الموسيقية على الآلات المتعددة وتداخلها وتضافرها هو ما يحيلها من معزوفة تستمع بها الأذن إلى معزوفة تنفر منها ... والأمر كذلك بالنسبة للمخرج فمهارته فى استخدام أدوات وعناصر العرض وتمازج الكل فى نسيج واحد يجعل من العرض متعة للمتفرج .

ولكن قد يبدو لى أن الديكور قد خرج بعض الشىء عن هذه المعزوفة المسرحية فتلك الكتل الضخمة التى أحتشدت بها خشبة المسرح والأغراق فى تفاصيل بلا دلالات واضحة وميكانزم الحركة للديكور والألوان القاتمة الغير محددة لمعالم الفترة التاريخية واللجوء إلى الواقعية البحتة فى بعض قطع الديكور والرمزية فى البعض الأخر كلها هنات هى لا تفسد قيمة العرض ولكن هى نغمة نشاذ لا تصبح جزء من النسيج الكلى للعرض ...

وتبقى الموسيقى التصويرية لهذا العرض وهى لفنان قدير هو سليمان جميل ... أعتقد أن أمكانياته الخلاقة والمبدعة كان يمكن أن تعطى أكثر بكثير مما هو موجود ولكن ما يقدم لنا هو مجرد مقطوعات منفصلة هى الحان غير مكتملة لا بداية ولا نهاية لها ... هى جمل موسيقية غيرتامة ... إن الموسيقى التصويرية ــ فى رأيى ــ الناجحة هى التى يخرج المشاهد من العرض وقد علقت نغماتها فى أذنه ... ولكن هل حدث ؟! لا أعتقد فعندما ينتهى العرض يبقى المضمون والأداء والأخراج وتتبخر الموسيقى كالأثير ◆

من عروض الموسم المسرحي

الحامي والحرامي

سامية حبيب

تعرض فرقة المسرح الحديث على مسرح السلام بالقاهرة مسرحية « الحامى والحرامى » من تأليف محفوظ عبد الرحمن ، و اخراج سعد أردش .

وللوهلة الأولى لقراءة اسم المسرحية نستشف بذور تناقض ومفردات صراع . فهناك حرامى يسرق و سرق شيئاً ما وهناك حامى منوط به حماية ما يمكن ان يسرق .

ويعمل المشاهد الذهن ليعرف من الحامى ومن الحرامى وما هو المسروق وكيف ستتم اللعبة طوال العرض المسرحى ؟

شكل المؤلف شخصياته عبر مجموعات على نحو واضح وصريح لتحديد أطراف الصراع فى المسرحية . مجموعة السلطة أو الحكم وتضم الوالى ـ الوزير بركات ـ شاهين قائد الشرطة ـ يقظان الخازندار .

مجموعة اللصوص : فضلون قائدهم ـ اشرف ـ هبيرة ـ الأخرس وآخرون . ثم هناك افراد الرعية وهما صدقة الشحاذ الذى لا يجد قوت يومه ـ سلامة المنسى الذى سرق منه منزله ويبذل جهداً للوصول الى المسئولين لمساعدته على استعادة منزله .

وهناك رضوى المرأة الوطنية التى تحاول الدفاع عن حق الشعب . يدور الصراع الدرامى فى المسرحية حول (الدرة اليتيمة) وهى جوهرة ثمينة يمتلكها الوالى ويضعها فى حوزة الخازندار خازن بيت المال بالمدينة لقيمتها . فالوالى يرى للدرة أهمية سياسية فى حماية مكانة بلاده من الاعداء .

الوالى : [لا تظنوا ياابنائى انى من الذين يحبون التزين بالدرر والتظاهر بالشراء لا ولكن امور الحكم معقدة . . فعندما اضع هذه الدرة الفريدة فى مفرقى سيعتقدون أننى أغنى أهل الأرض وأيضا أن بلادنا غنية واذا اعتقدوا هذا وصلوا الى أننا دولة قوية فابتعدوا عنا وتركونا فى حالنا . فهذه الدرة اليتيمة رغم انها فى النهاية مجرد حجر قد تنقذ البلاد . لذلك فانا أريدها لأخيف بها أعداءنا وأيضا أصدقاءنا]

بينما رضوى ترى أن الدرة ملكية عامة للشعب وليس لفرد واحد حتى ولو كان الوالى وهى طوال المسرحية تعمل لتصل الى هذا الهدف .

رضوى : [كانت الدرة ملكاً لنا منذ زمن طويل . . املك وثيقة بيعها لجدى منذ مئات السنين وأستطيع تقديمها لأى محكمة . . ولكن جدى رأى أن هذه الدرة أكبر من أن يمتلكها شخص ما . حتى لو كان هو نفسه فوضعها فى خزانة بيت المال ملكاً للمدينة كلها وشيئاً فشيئاً تغيرت الأمور فالدرة التى كانت ملكاً للمدينة بكاملها صارت ملكاً للوالى . . . وأنا الآن أريد أن أعيدها للمدينة] ؟

فالمؤلف اعطى الدرة كرمز فى المسرحية أبعاداً سياسية واقتصادية واجتماعية . فالدرة اليتيمة هى تاريخ المدينة . وحاضرها والحفاظ عليها تأمين لمستقبل المدينة ضد الحاجة والاستعمار معاً .

على حين يرى اللصوص فى الدرة فرصة لهم للتقرب من السلطة وتأمين أنفسهم ضد شرها لذلك يوافق اللصوص على الحفاظ على الدرة وعدم سرقتها مقابل اطلاق أيديهم فى المدينة وعدم تعرض الشرطة لهم .

بينما يظل افراد الرعية صدقه ـ سلامه المنسى ـ نلاحظ دلالة الاسم الذى يؤكد عليه هو نفسه بقوله انا سلامة المنسى اسم ومعنى ـ مشغولين بهمومهم الحياتية فى الحصول على قوت يومهم وحقوقهم المنهوبة .

يبدأ الحدث الدرامى فى المسرحية بسرقة رضوى (الدرة اليتيمة) من يقظان بعد أن وضعت له مخدراً فى الخمر وتهرب . . . عندما يفيق يقظان يصدم ويحار فى خطورة ما حدث خاصة مع رغبة الوالى فى تزيين تاجه بالدرة اليتيمة فى موكب العيد الذى اقترب موعده . فمن جانب هناك صراع بين أفراد الحكم على التقرب للوالى ويقظان وهو محل ثقته سوف يفقد مكانته عند الوالى وعلى جانب آخر فان جهاز الشرطة ضعيف يقوم عليه قائد غير مبصر ومشكوك فى امانته .

فيلجأ يقظان الى لصوص المدينة لمساعدته فى العثور على الدرة اليتيمة ورضوى التى سرقتها . وهى مفارقة كوميدية وظفت فى الحوار وتيمة المسرحية كما سنرى والجماعة لم تدخر جهداً فى الحصول على الدرة فى مقابل المصالحة مع السلطة وبعثروهم على الدرة يستعيد يقظان ثقته فى نفسه ويتزين الوالى بالدرة فى موكب العيد .

ويأتى اعلان رضوى للجميع عن زيف الدرة التى عثر عليها مفاجأة لهم تدفع يقظان مرة أخرى الى الإلتجاء للصوص المدينة للعثور على الدرة الحقيقية وفى كل مرة تعلن لهم أن الدرة الحقيقية مازالت مفقودة . وتتحد قوى السلطة مع قوى اللصوص من أجل العثور على الدرة الحقيقية . وتستعين السلطة بناءً على اقتراح يقظان بأموال اللصوص لسداد ديون المدينة وتتغافل السلطة عن نهب اللصوص قوت الشعب وموارد رزقه .

فبينما يصرخ سلامه محاولاً الوصول الى مسئول ليساعده على استعاده بيته المسروق فلا يسمعه أحد فالجميع مشغول عنه فى صراع للصول للدرة الحقيقية . ولكن سلامة نفسه يكون هو حل الصراع فى المسرحية عندما تعطيه رضوى أحد الدرر وتعلن انها الحقيقية لأنها اكتسبت سلامة صاحبها الحقيقى شرعية وجودها كدرة ثمينة .

وهنا يبرز الأحداث تساؤ ل مهم وهو منْ الحامى ومن الحرامى فى هذه اللعبة ؟ هل السلطة هى الحامى لأنها تحمى اللصوص ولا تجد الوقت لحماية سلامه أم هى الحرامى لأنها استعانت بأموال اللصوص ووافقت على سرقتهم لأقوات الشعبى . أم اللصوص هى الحامى لأنها تحمى مصالح السلطة وتسرق أموال الشعب . ان ما تطرحه المسرحية كفكرة رئيسية أن حاميها حراميها وأن هناك مجموعة من المصالح تربط بين الحامى والحرامى ضحيتها فى النهاية هو الشعب .

يقول سلامة : [لقد حاولت أن أقدم شكواى فلم يسمعنى أحد والمشكلة يامولاى أن جارى الذى انتزع منى الدار لأنه نسيب شرطى باعها الى الشرطى والكارثة يامولاى أن الشرطى باعها الى أحد التجار وأن التاجر أهداها الى شهبندر التجار ، والمصيبة يامولاى أن الشهبندر أهداها الى قائد الشرطة]

ورغم أن فكرة المسرحية ليست جديدة على المسرح المصرى بصفة عامة ولا على أعمال محفوظ عبد الرحمن . فقد قدمها قبل ذلك فى بعض أعماله مثل مسرحيته (عريس بنت السلطان) الا أن تناوله للفكرة هنا جاء ضعيفاً درامياً ، رغم أنها تطرح صراعاً درامياً واضحاً . ومصدر الضعف فى بناء المسرحية كثرة المشاهد التى تنتقل من مكان لآخر كذلك كثرة الشخصيات ونقدم بعض النماذج على سبيل المثال لا الحصر . مشهد بيت المال وظهرت فيه شخصيات صالح ـ لؤى ـ ميمون ـ صباح وهم حراس وجارية يقظان ـ مشهد طويل جداً لم يقدم دفعة للحدث ولم تظهر الشخصيات مرة اخرى حيث لا دور لها فى الاحداث . مشهد ذهاب يقظان للإنتحار على الجسر ومنولوجات طويلة دون داع والحوار بين يقظان وصدقه كان ينبغى تكثيفه للوصول للهدف منه وهو اقتراح صدقة الإستعانة باللصوص لحل المشكلة .

مشاهد يقظان واللصوص مع هبيرة فى دار الحنان . . حوار طويل حول السرقة واللصوصية متكرر والمغزى منه واضح وصريح .

وكثرة المشاهد لم تؤد الى ضعف البناء الدرامى للمسرحية فقط ولكنه يعد مشكلة فى التعامل مع خشبة المسرح . قد وفق مصمم المنظر المسرحى (زيناد أبو العينين) فى تقديم حل فنى وهو تثبيت المنظر طوال العرض مع تغيير الخلفية الى ستارة دلالة على قصر الوالى أو سلاسل وجنازير اشارة الى دار الحنان مقر اللصوص .

بينما تكون المنظر الثابت من أعمدة قائمة على عدة مستويات أفقية تحتل النصف الثانى من خشبة المسرح حتى العمق . استخدمت المستويات كدرجات سلم أو مستويات سلطة فى لوحات قصر الوالى ـ بيت المال ـ دار الحنان الا أن الرؤ ية الخاصة بالمنظر يشترك فيها المخرج مع مصمم المناظر قدمت حلاً فنيا غريباً لمكان الفرقة الموسيقية . فقد احتل منتصف مقدمة خشبة المسرح وهو أهم موقع على خشبة المسرح فى دلالة الحركة المسرحية ثم فتحه بشكل مربع فى عمق الخشبة .

نتيجة هذا تشوه المنظر المسرحى وافسد المتعة الجمالية للرؤ ية عند الجمهور الذى لم يشاهد أفراد الفرقة واستمع لأصواتهم القادمة من الاعماق فقط .

تمحورت حركة الممثلين حول هذا المربع المفتوح مما خسر الحركة موقعاً مهماً فى دلالة الرؤ ية . ولا نستطيع الجزم هل هناك دلالة ما لهذا أم لا ؟

فالبحث عن دلالة أيديولوجية فى الرؤ ية الإخراجية لهذا المربع المفتوح قد تسير فى طرق كثيرة ولا تصل لشىء . . . هل هى هوة سحيقة سوف تسير المدينة اليها بهذا الحكم الذى أعمته مصلحة الشخصية أم هل هى الهوة بين قاع المدينة (الشعب) وبين قمة السلطة (الوالى ورجاله) . اذا كان هذا أو ذاك فهذه المعانى واضحة فى الحوار والاغانى بشكل مكرر طوال العرض .

والحديث حول الأغانى فى المسرحية (أشعار كمال عمار) (ألحان محمد الموجى) تطرح أهمية الإستعانة بالأغانى والموسيقى فى هذا العرض . فالأشعار ركيكة لم تقدم جديداً للموقف الدرامى بل كانت تكراراً لحديث الشخصية العادى أما ما وظف منها فهى أغانى صدقة لأن اغنية البداية أعطت تمهيداً للحدث وأضافت أغانيه التالية بعداً لشخصية صدقة فى الحدث .

فيما عدا ذلك مثل أغنيات رضوى على مدى العرض كله مع جواريها ـ أغنيات اللصوص . . . كانت استهلاك لوقت العرض المسرحى لأنها على المستوى الموسيقى لم تقدم متعة أو أضافة للحدث .

وأتت الرقصات على الجانب الاستعراضى فى المسرحية فهى رقصات هزيلة التصميم . . . ضيقة الحركة نتيجة انكماش مساحة خشبة المسرح هذا الى جانب فقر الملابس التى ارتدتها مجموعة الراقصين والراقصات .

وعندما نتحدث عن فن الممثل الذى هو الأداه الحيه التى تجسم معانى النص المكتوب فى العرض الحى أمام الجمهور . لا نجد لفن الممثل منهجاً خاصاً فى هذا العرض . اعتمد النجاح فى التمثيل على حضور الممثل وفهمه للدور وهنا برز محمود التونى فى دور سلامه . وسهير المرشدى فى دور رضوى لتمتعها بصوت متدفق حساس .

ولعل وجود أبطال للمسرحية من ممثلى الكوميديا مثل « ابو بكر عزت » و « محمد رضا » يطرح سؤالاً حول الكوميديا فى العرض المسرحى .

هناك مواقف كوميدية مكتوبة فى النص المسرحى مثل موقف دخول قائد الشرطة شاهين وهو ضعيف البصر واخفاقه فى التعرف على يقظان من بين حراسه .

وموقف يقظان وهو يحاول الانتحار وحيث تتحول أدوات انتحاره من سم الى عفريت علبه ـ من خنجر مسنون الى خنجر اسفنجى رخو . اما عن الجمل الحوارية التى اضيفت بهدف الإسقاط المسرحى على احداث من الوقت الراهن سواء سياسية او اجتماعية فقد استغلها الممثلون فى استدرار ضحك الجمهور ولم تؤد هدفها الموجودة من أجله .

وبعد العرض كله بشكل عام من العروض العادية وهو ما لم يكن متوقعاً مع وجود اسم مخرج كبير عليه هو سعد أردش ◆

دقة زار بين المصحة النفسية والمنصة المسرحية

محمد فتحى التهامى

أولا : بمثابة المدخل :

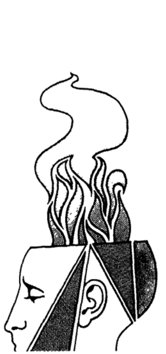
إذا كان النصف الثانى من القرن التاسع عشر يؤرخ به لبدايات المسرح العربى (!!) الوافد ، باعتبار مسرحيات «مارون النقاش» هى التى سوغت له الحصول على منصب «الريادة»[١] ـ فإن النصف الثانى من القرن العشرين يؤرخ به للبدايات الحقيقية لتأصيل المسرح العربى واعتبار «النقاش» صاحب الجريمة الأولى فى حق المسرح العربى الأصيل حين صاغ مسرحه على شاكلة التقاليد والقواعد الغربية وحيث أتاح لجرثومة (المسرح الأوربى) أن تنهش فى كيان تراثنا العربى مما أفقدة فاعلية وحيويته لدعم فن مسرحى عربى أصيل ومعاصر ، ومن ثم نشطت حركة البحث والتنقيب فى تراثنا المطمور واستفزت الصمم الإبداعية والنقدية لإبثات «درامية» التراث العربى والإسلامى وأصدر دعاة (التأصيل) أول بيان مسرحى يعلن : «أنه بالنسبة لمسرحنا العربى الذى سيولد بعد ربع أو نصف قرن ، فإنه لا خلاص لهذا المسرح ولا بقاء إلا بالأصرار على أن يكون نابعا من تراثنا بالقول والفعل»[٢] .

ويمكن اعتبار حركة التأصيل فى مسرحنا العربى المعاصر ـ خلال النصف الثانى من هذا القرن ـ بمثابة التزام إبداعى وقومى تجاه (منافستو) التأصيل العربى . وتبدو محاولة جماعة (الاحتفالية المغربية) تعبيراً مباشراً عن أستجابتها لهذه الدعوة واعتبار «الاحتفالية نفسها بديلا عن المسرح القائم» بينما كانت محاولات «الطيب الصديقى»[٣] إستجابة بطريقة مختلفة لدعوة «التأصيل» وشهد المسرح التونسى تيارا تأصيليا يستلهم التراث العربى لصياغة (النص والعرض المسرحى) بشكل جديد من خلال محاولات عديدة أهمها محاولات «عز الدين المدنى والمنصف السويس»[٤] وتزامنت محاولات (عبد القادر علولة) و (عبد الرحمن ولد كاكى) من الجزائر[٥] ، وكانت دعوة «يوسف أدريس» ـ نحو مسرح مصرى[٦] واجتهادات «توفيق الحيكم» فى «قالبنا المسرحى»[٧] صياغة جديدة لدعوة التأصيل فى المسرح المصرى ، ولم يختلف المشرق العربى كثيراً فى مادته وموضوعه وتقنياته المستمدة من التراث لصياغة مسرح عربى أصيل عن محاولات المغرب العربى حيث واكبت أعمالك «سعد الله ونوس» فى سوريا[٨] و «قاسم محمد وسامى عبد الحميد ويوسف العانى» فى العراق[٩] وفرقة «المحترف والحكواتى فى لبنان[١٠] نفس الدعوة التأصيلية فى المسرح العربى المعاصر .

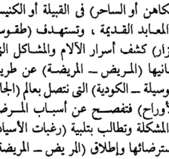
وأعلن المستشرق الفرنسي «جاك بيرك» أن : «فنون المسرح العربي إنما تكمن في احتفالات الفاطميين وألعاب المماليك وبعض طقوس الصوفية وأن أعياد فيضان النيل هي بمثابة مسرحية حقيقية ، وأكثر منها شبها بالمسرحية طقس (الزار)[١١] ، وتبدو عناصر الاحتفالات العربية هي مناط اهتمام المسرحيين العربي ، غير أن (طقس الزار) يبدو من بين هذه الطقوس الذي تومض بين عناصر (مقومات المسرح) — وإذا كان مسرح الطليعة المصري قد افتقد دوره ومنهجه في اكتشاف صيغ وتقنيات وأساليب مسرحية جديدة بعيدا عن محاكاة الصيغ والأساليب الغربية — وأهمها تقاليد وأساليب مسرح العبث[١٢] — فلقد حاول في بعض أعماله الاحتفاظ بصويته العربية من خلال عروض تراثية مثل : «الملك معروف — ياعنتر — أبو زيد الهلالي» غير أنه ضل طريقة نحو اهداف «التأصيل والطليعية» متجها نحو التقليد والجمود ، حتى باتت عروضه أكثر تخلفا من تلك العروض التقليدية التي تقدمها المسارح المصرية — ويبدو أن اجتهاد بعض المخرجين الدارسين الشبان بمسرح الطليعة جدير بالدراسة والرصد والتسجيل وبخاصة عرض (دقة زار) الذي كتب نصه (محمد الفيل) وصاغ عرضه المسرحي المخرج الشاب (محسن حلمي) — حيث يستلهم (العرض المسرحي) عناصر الطقس الشعبي) لصياغة (رؤية مسرحية) تحاول اختبار عناصر (التراث — الزار) وإثبات دراميتها وقدرتها على تشكيل إطار لعرض مسرحي بديلاً عن الأطر والأنماط الغربية الوافدة التي استنفدت كل أغراضها وأهدافها في المسرح المصري .

ثانيا : الزار في المصحة النفسية :

يرتبط (الزار) بالطقوس البدائية التي تمتد جذورها في تربة الحضارة الإنسانية ، ويرتبط (الزار) بعالم الأرواح والجان والقوى العسة التي تتحكم في مصير الانسان ويسعى لاسترضائها أو التخلص من شرورها[١٣] — بينما يربط بعض الباحثين بين اتجاهات التحليل[١٤] النفس الحديث وبين طقوس (الزار) ، واعتقاد البعض أن «دقة الزار» وسيلة للعلاج الروحي والتخلص من شرور الجان والأرواح واسترضائها حيث يعتبر (الزار) وسيلة من



وسائل (العلاج البدائي) مازالت بقاياه تختفي بين دروب الريف والمدن بعيدا عن دور الاستشفاء والعلاج الحديث حيث مازالت تحظى بقناعة واعتقاد بعض الفئات من المجتمع ممن يعتقدون في ثقافتنا الشعبية المتوارثة بعيدا عن كتشافات العلم الحديثه — ولذا — فإن عناصر (الزار) تتمثل في مجموعة من الاجراءات التمهيدية ثم المشاركة الفعلية في إقامة (كرس الزار) بواسطة (طاقم الزار بقيادة الكودية) حيث تبدو (الكودية) معادلا عصريا لدور (الكاهن أو الساحر) في القبيلة أو الكنيسة أو المعابد القديمة ، وتستهدف (طقوس الزار) كشف أسرار الآلام والمشاكل التي يعانيها (المريض — المريضة) عن طريق (الوسيلة — الكودية) التي نتصل بعالم (الجان والأرواح) فتفصح عن أسباب المرض أو المشكلة وتطالب بتلبية (رغبات الأسياد) لاسترضائها وإطلاق (المريض — المريضة)

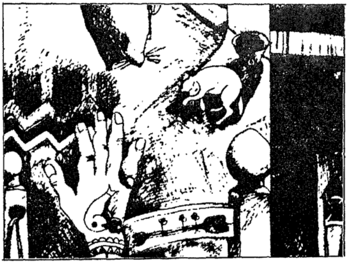


من قيودها[١٥] . وتتجسد عناصر الزار في شخوص (الزار) وهم : الكودية — الساعد — المساعدة — الراقصين — العازفين ، أما العناصر المادية التي يعتمد عليها في استكمال شروطه فتتمثل في الملابس : (الثياب البيضاء للكودية وللمريضة — الملابس الحريرية) الأطعمة (الطيور والماشية وأهمها : الدجاج ، والشياه) مقتلا عن أدوات العطر والزينة مثل « العطور والبخور والحلى الذهبية والفضية» وتعتمد طقوس الزار على مجموعة من الرقصات الدائرية ، وحركات القفز الجسمانية والانحناءات الجانبية يمينا ويسارا وأعلى وأسفل وبعض المدائح الدينية والتعاويذ الطقسية فضلا عن استخدام الشموع والدفوف والطبول بحيث تحقق جلسات (الزار) حالة التقمص (للمريضة) وتصل بها إلى ذروة الحركة الجسمانية والانفعال الوجداني لتصل بها إلى درجة الأعياء والتعب والأرهاق الشديد للايحاء بأن هذه الحالة هي حالة الخلاص الجسدي والروحي من قيود وغضب «الجان — الأسياد» أي بمثابة حالة «تطهيرية» يحققها الزار — وغالبا ما ترتبط مشاكل (المريضات) بظروف اجتماعية مثل : «الخلافات الزوجية والعائلية — عدم الزواج — حالات الغيبوبة والأرق والاضطرابات النفسية والعصبية «حيث توهم» الكودية مرضاها ومريضاتها بأنها لأسباب «سرية» ترتبط بالأسياد والجان[١٦] .

ثالثا : الزار فوق المنصة المسرحية :

يعتقد «جان لوى بارو» أن طبيعة الحياة ذات صبغة درامية يحاكيها الفن ، وأن ازدواجية التكوين الانساني هي التي تولد الدراما بداخلنا ، وأن الطقوس الدينية أو السحرية تحاول تحقيق التوازن داخل الانسان[١٧] ، بل إن «هو نوريوس» يشير إلى الطبيعة المسرحية للقداس الديني المسيحي ، واعتبار القس ممثلا تراجيديا يعيد تجسيد الأم المسيح وانتصار المخلص أمام جمهوره المسيحي في مسرح الكنيسة بحيث يمكن تقسيم القداس المسيحي إلى ثلاثة فصول :

١ — اعلان العقيدة
٢ — تراجيديا طقس القداس
٣ — العشاء الرباني والانفراج[١٨] .



وربما لا يتخلف (الطقس الديني المسيحي) في طبيعته المسرحية من (الطقس الشعبي ــ الزار) في ملامحه وعناصره المسرحية والتي يمكن تصورها على الوجه التالي ــ باعتبار طقس الزار عرضا مسرحيا من ثلاثة فصول :

١ ــ مرحلة الزيارة للوسيطة وطلبي العلاج وترك (الأثر) حيث تتحفظ به (الكودية) لاكتشاف أسرار (المشكلة) عن طريق (الأحلام خلال النوم) وعلاقة المشكلة بالأسياد .

٢ ــ مرحلة نصب ــ إقامة ــ الكرس حيث يتم تلبية رغبات الأسياد وممارسة طقس الزار وزفاف (المريضة) عن طريق الرقصات والأناشيد والأغاني والتعاويذ وصولا من حالة الذروة والانفعالية إلى حالة الاسترخاء .

٣ ــ راحة المريضة والايحاء لها بالعلاج وخلاصها من الالام ومن المشاكل باسترضاء الأسياد .

وبرص العناصر الرئيسية لطقس (الزار) يلاحظ أن «دقة زار» تعتمد اعتمادا رئيسيا على عناصر الزار ومراحله الثلاثة الرئيسية ، بل إن صياغة النصوص المسرحية تؤكد هذا المنحى سواء من خلال صياغة النص المسرحي/للمؤلف أم صياغة النص المسرحي/ للمخرج أو من خلال مفردات وعناصر العرض المسرحي باعتباره مرحلة ثالثة من مراحل «الصياغة المسرحية» للعرض ــ باعتبار النص الأدبي مجرد عنصر وسيط ــ من عناصر العرض ، والذى يمكن رصد البنية النصوص المسرحية الثلاث للتعرف على عناصر وملامحه كل نص متمايزا عن النص الآخر :

١ ـ النص الأدبي ـ للكاتب المسرحي :

تم كتابة النسخة الأولى من النص عند تقديمه أول مرة عام ١٩٨٥ بمسرح الطليعة ، ويبدو أن الكاتب قد اعتمد رئيسيا على (العناصر الطقسية) واعتبار (الزار) مجرد (خلفية) للإطار الفني حيث يطرح مجموعة من الشخصيات (الطقسية) تقوم بنفس الوظائف الطقسية مثل : (أم مدبولي ــ الكودية) (معزوزة مساعدة الكودية ــ الراقصين ــ المساعد) بينما حاول (القابث) طرح مجموعة من الشخصيات النسائية تطرح كل شخصية (حالة إجتماعية وانسانية) مثل : «معزورة الفتاة الفقيرة التي فقدت زوجين ــ عزيزة المدرسة وناظرة المدرسة التي فقدت أيضا ــ زوجين ــ «عزة الطبيبة المثقفة التي تدفعها الأسرة لزواج غير متكافىء وحرمانها من حق الاختيار لزوجها الحبيب والشاعر» ــ وتبدو بنية الشخصيات أقرب (للشخصية النمطية) ذات البعد الواحد :

أم مدبولي ــ الكودية : « أرص الكرسي وأرش المورد وأنادى على جدودى من ٤٠ سنة ، أبويا كان بيدق وستى ، كانوا عايزين زمان يمنعوه ما قدروش الأسياد ، الأسياد ركبوه ، الدق يوم بعد يوم واختار وفي أنا»[١٩] .

ويبدو أن الكاتب يحاول أن يمد جذور الشخصية في تربة التاريخ واعتبار «الكودية» من سلالة عريقة تحترف (إقامة الكرس ودق الزار) غير أنه لم يكشف عن الأبعاد «النفسية ــ العقلية ــ الاجتماعية ــ الاقتصادية» التي يمكن أن تبرر دوافع حقيقية لممارسة مهنة (دق الزار) .

معزوزة : «فوق الحصير هنا طبق وفيه راس ، أشيل ، فرد جناحه في الضلمة ، فارش ريشه أهه ، لا ، سيبوه يكاكى يفضل يكاكى على خص شباكى في الفجرية»[٢٠] .

إن مفردات الكلمات التي ترد على لسان (معزوزة) ترتبط بشفرة طقسية خاصة لم يفصح عنها العرض أو النص ويبدو أن الكاتب قد اجتزأها من سياق طقس له قاموسه ودالاته ــ علاماته Singss ودلالاته Vehicule ، وربما تفصح أكثر شخصيته (معزوزة) عن تركيبها الاجتماعي والانساني حين تؤكد أن إحباطها العاطفي وإجهاض في حملها العاطفي بهروب زوجها الأول ووفاة الزوج الثاني (عبد العال الحاوى) وهذا الإحباط النفس والاجتماعي يبدو مبررا للبحث عن (العلاج الشعبي) وفقا للبيئة الاجتماعية وانتمائها للثقافة الشعبية التي تعتقد في فاعلية (الزار) ــ غير أن هذا التبرير ليس وحده مقنعا لارتباط (معزوزة) بجوقه (الزار) وتتو جها (مساعدة للكودية) ولم تفصح تضاعيف النص المكتوب عن المبررات أو الدوافع النفسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية لهذا التحول الغامض في مصير الشخصية .

أما شخصية (عزيزة ــ ناظرة المدرسة) فربما تبدو أكثر اتساقا مع دوافعها العاطفية والاجتماعية للجوء لعالم «الأسياد» بحثا عن «علاج» لظاهرة هروب الأزواج وكراهية الناس ــ إنها تعاني من حالة إحباط عاطفي مشابهة لحالة (معزوزة) ، ورغم الفوارق الطبقية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية ــ فإن (الإحباط النفس المشترك) هو الذى يدفع (الناظرة) التي تنتمي لعالم التربية والتعليم والوعي إلى عالم» الخرافة الشعبية» حيث تتحول (الكودية) إلى (خاطبة) تساوم (الناظرة) على كثير من العطايا والهدايا (للأسياد) لحل مشكلتها حتى تفوز بزوج جديد تفقده في أول «حادث سعيد» وقبل أن تهنأ بأول «مولود» أما شخصية «عزة الطبيبة» فهى نمط

من أنماط (المثقفات المعاصرات) اللائى يعيش أزمة الانفصام الثقافى والاجتماعى فهى صريعة قوى التراث بعاداته وتقاليده من جهة وقوى الحضارة الغربية بنماذجها الثقافية وتقربها العلمى من جهة أخرى إن العالم المحيط بها ينسج حولها خيوطا تلتف بعضها حول بعضها لفقدان التناسق والوحدة ، شله خيط متلخبطة وماسكة أول خيط فيها ، السودانى ، الحبشى ، الخواجه ، العربى ، الدقة تساوى التحليل ، أبقى الشاهد والمشاهد ، المريض والطبيب»(٢١) ان شخصية (عزة) تبدو أقرب للشخصيات الدرامية التى تعالجها «الدراما النفسية» إنها حالة «حضارية» تحتاج إلى تحليل وتفسير وتشخيص أسباب الأزمة : «دماغى غلط ، فيه حاجه غلط أنا غلطانه ولاكلنا غلطانين ، هنا فوق دماغنا عمة ولا طربوش ولا برنيطة ولا الثلاثه مع بعض ، بقى جوايا خلاط : مسيحى اسلامى أوربى شرقى غربى ، ديالكتيك ، رومانسية ، أرسطية ، سمك ، لبن تمر هندى»(٢٢) .

أن الكاتب يطرح (نتائج) الأزمة الحضارية التى يعيشها المواطن العربى غير أنه لا يفسرا أسبابها ومقدماتها ، بل الغريب أن الكاتب يختار (الزار) كعنصر تراثى فى مقابل (العالم الأوربى) أى (التراث المتخلف) مقابل (النموذج الغربى المتقدم) وهذا الاختيار يبدو فائق للرؤية الواضحة التى تحدد موقف الكاتب من التراث العربى بجوانبه الايجابية أو جوانبه السلبية فى مواجهة الغزو الحضارى الغربى للمواطن العربى إن النص يفتقد رؤية واضحة لقضية الأصالة والمعاصرة سواء على المستوى الابداعى لصايغة (نمط مسرحى عربى متمايز) أو على مستوى المضمون الفكرى ، فالبنية الدرامية أقرب للبنية الملحمية التى تستند للميراث الغربى سواء فى صياغة الإطار المستهدى المتابع أو فى صياغة الشخصيات الدرامية بحيث أصبح (الزار) مجرد (حلية زخرفية) قد تم تغريغها من محتواها الاجتماعى والنفسى ، فضلا عن فقدان (الفعل المسرحى) والتحول الدرامى فى مواقف الشخصيات لمبررات أو تفسيرات مقنعةمما أسقط النص فى ميلودرامية واضحة تسيطر فيها الصدفة على حركة الأحداث والمواقف ، يبدو أن (الكاتب) يعانى نفس الأزمة الحضارية التى يعانيها المثقفون العرب والتى عبرت عنها شخصية (عزة) بقولها : «هنا فوق دماغنا عمة ولا طربوش ولا برنيطة ولا الثلاثة مع بعض ؟» إن إجابة هذا السؤال — من الناحية الإبداعية — يؤكد أن الكاتب يحمل فوق رأسه «العمه والطربوش والبرنيطة» .

ب — نص الإخراج : أجرى (المخرج) تعديلات رئيسية على (النص) المكتوب حيث تم حذف بعض الشخصيات الرئيسية الواردة فى النص الأدبى/للمؤلف مثل شخصين : الدكتور ومدير المسرح ونسبت (حواريات) شخصية (الدكتور) إلى شخصية (عزة) رغم تباين الشخصيتين ، بينما كان (مدير المسرح) يحاول كسر حاجز الايهام والفصل بين مشاهد (الطقس) (الخطابة والمواجهة) بين المشاهدين والجمهور حيث يعتمد نص المخرج على مستويين : مستوى الايهام والتشخيص ومستوى كسر الايهام والغاء الحواجز الجمالية والنفسية بين المشاهد والمؤدين — فضلا عن لجوء المخرج إلى حذف مجموعة من المشاهد (فى الجزء الأول من النص الأدبى للمؤلف) بهدف التركيز والتكثيف .

حـ — نص العرض المسرحى : إعتمد العرض على ثلاثة أجزاء رئيسية : الأول : مقدمة/افتتاحية تعتمد على شخصية (معزوز) التى تقتحم قاعة العرض باحثة عن «الكودية» وحضور «دقة الزار» .

الثانى : مجموعة من المشاهد المسرحية التى تشابه بنية المسرحية الملحمية التى تتنقل بين (الايهام وكسر الأيهام) أو بنية المسرحية الإغريقية التى تتنقل بين (الأبيود والاستاسيمون) حيث تتبادل المشاهد الدرامية مع المشاهد الخطابية المرتجلة بينما يفصل بين هذه المشاهد لوحات (الطقس) المتتابعة ، أما الجزء الثالث : فهو مشهد الختام حيث يعيد العرض مشكلة (معزوزة) ودعوتها إلى «دقة الزار» بما يشبة صيغة الروندو الموسيقية حيث يعود العرض إلى الشخصية «الافتتاحية» التى بدأ بها العرض .

أما من حيث تشكيل الفضاء المسرحى فلقد اعتمد المخرج على تشكيل القاعة المسرحية تشكيلا يسمح بالتواصل بين المشاهدين والمؤدين حيث تم تقسيم قاعة المسرح إلى أربعة أجزاء يشغلهم المشاهدون ويفصل بين كل جزء مر مدرج يستخدمه الممثلون من حين لأخر وقد وضعت الشموع فى مداخل هذه الممرات بينما ظللت القاعة مجموعة من الستائر التى تشكل دائرة تتقاطع خطوطها لتتماثل مع تشكيل المنصة المسرحية التى تتوسط مقاعد المشاهدين ، وقد اعتمد المخرج على حركتين رئيسيتين لمصادر الإضاءة : الأولى حركة الإضاءة المتعددة المصادر والألوان خلال المشاهد الدرامية ولوحات الطقس ، وحركة الإنارة فى مشاهد كسر حاجز الايهام المسرحى ويبدو تركيز حركة (الميزانسين) على شكل الحركات الدائرية أقرب لحركات الطقس التقليدية — فضلا عن دلالة (الدائرة) بديمومتها وحين ورتها كعالم لأنها يحتوى جماهير المشاهدين والمؤدين غير أن هذه الدائرة تتخللها خطوط متقاطعة لحركة الشخصيات تبعا لدلالة الموقف وطبيعة الحالة النفسية وتركيب الشخصية — وقد اعتمد المخرج على كافة العناصر الطقسية لتحقيق حالة (الفرجة المسرحية) مثل رقصات الزار ، وايقاعات الدفوف والطبول بإيقاعها المتصاعدة الثابتة وعربة (الكرسى) المزينة التى تمثل الأطعمة والمشروبات فضلا عن الملابس المميزة لكل شخصية : (الأبيض والأخضر للكودية) دون تبرير للون الأخضر ، والملابس الوردية لشخصية (معزوزة) والألوان الرمادية (الشخصية عزيزة) ومن الواضح أن المخرج قد اعتمد على العنصر التراثى فى اختيار الملابس بالإضافة إلى لمسة معاصرة وإن كانت هذه الاختيارات تحتاج إلى وعى بطبيعة (الدال والمدلول) حيث أن لكل عنصر من عناصر العرض شفرته الخاصة فى سياق الطقس ، وفى سياق (التجسيد الدرامى) ثم فى حالة كسر الايهام والمواجهة مع الجمهور .

ولقد حاول المخرج تحقيق المشاركه والتواصل بين المشاهدين والمؤدين من خلال تشكيل الفضاء المسرحى بتلاحم مقاعد المشاهدين مع المنصة المسرحية وحركة الممثلين بين صفوف المشاهدين وتبادل الحوار مع بعضهم ودعوتهم للمشاركة فى طقوس (الزار) ولقد نجح المخرج فى تحقيقه هذا التواصل وان كان هذا التواصل من قبل ما هو مألوف فى مثل هذه العروض وليس وفقا لمفهوم (التواصل المسرحى)

الاصطلاحي والذى يتطلب مشاركة المشاهدين فى مشاهد وأحداث العرض المسرحى وحوارياته .

أما من حيث التمثيل فمن الواضح أن هناك ثلاثة مناطق رئيسية داخل العرض المسرحى : الأولى منطقة التواصل والمشاركة والخطاب المباشر مع الجمهور وما يتطلبه من ارتجال وتبادل الحوار ، الثانية : منطقة الأيهام المسرحى والتى يجسد فيها الممثلون والممثلات الشخصيات الدرامية ، الثالثة منطقة الطقس المسرحى ، فمن الملاحظ أن معظم الممثلين والممثلات لم يضعوا خطوطا فاصلة وواضحة بين هذه المناطق وافتقد بعضهم لمنهج واضح للأداء المسرحى ، فكان اسلوب الايهام والاندماج هو السمة الغالبة على معظم الممثلين والممثلات : (سلوى خطاب فى دور معزوزة ــ أحلام الجرتلى فى دور عزيزة ــ سلوى محمد على فى دور عزة ــ تريز دميان فى دور الكودية) وباستثناء حالات الطقس التى وصلت فيها بعض الشخصيات لحالات ــ أشبه بحالات المس ــ لم يخرج معظم المؤدين والممثلات عن إطار الايهام إذا كانت حالة الاستثناء تمثلها (سلوى خطاب) بينما ظل (سامى مغاورى ــ فى ادوار : المساعد للكودية ــ عبد العال ــ مسعود توفيق) محافظاً على نفس الأسلوب الاندماجى دون محاولة للتنويع أو إبراز التمايز بين الشخصيات وميله الدائم لكسر كل الحواجز والقواعد والتقاليد المسرحية بهدف ارتجال بعض النكات والاسقاطات التى افقدت بعض المواقف توترها الدرامى وايقاعها الطبيعى وهو منحى عام فى أسلوب الأداء يعبر عن حالة مرضية تهدد فن الممثل المصرى .

رابعا : الزار والسيكودراما :

أشارت لافتة العرض «دقة زار» إلى أن العرض «سيكودراما شعبية» وهذه التسمية أو التصنيف المسرحى يفتقد الدقة العلمية ، فالسيكودراما ما نوع من العلاج النفسى وهى فى معناها الاصطلاحى (منهج من مناهج التحليل والعلاج النفسى) يرتبط بمنهج العالم والمحلل (ج ــ ل ــ مورينو) الذى كان « يضع مريضه ــ وحده أو مع فريق من المرضى أو الممرضين المدرسين فى مناخ مسرحى ويطلب منهم أن يمثلوا فى تلقائية أدوارا مرتجلة على أمل أن يسقط على شخصياتها وحوارها وأحداثها مما يعانيه المريض ويجتر فى تمثيله ما يزيدها استبصارا ويعينه على التنفيس عن مكبوناته[٢٣] ووفقا لهذا المفهوم فإن عرض دقة زار « عرض مسرحى يعتمد على نص مسرحى ذو رؤية فنية محودة تلتزم القواعد الفقية وان كانت تعتمد على عناصر طقسية هدفها (مسرحية عناصر الزار) لا تقديم (طقسا سحريا) يستهدف (علاج المشاركين فى العرض) فضلا عن أن مخرج العرض وممثلى وممثلات العرض هم جماعة من الفنانين والفنانات وليسوا من (المرضى) ــ ولذا ــ فهذا التصنيف نوع من الخلط أو التلفيق بين طبيعة ووظيفة (السيكودراما) وطبيعة ووظيفة (الزار) وطبيعة ووظيفة (العرض المسرحى) .

وإذا كان العرض قد وفق إلى حد كبير فى إثبات (درامية) العناصر الطقسية لصياغة (عرض مسرحى) يستلهم بعض عناصره من التراث الشعبى فإن هذه العروض مازالت فى حاجة إلى مزيد من الدراسة والتحليل والوعى بطبيعة التراث وعناصره ووظائفه وطبيعة ووظيفة المسرح الذى نبحث عنه ، إن « الاتجاه إلى استخدام الأشكال التراثية فى المسرح لا يكفى فى حد ذاته لخلق مسرح عربى بل لابد من الغوص فى التراث غوصا ، وتفهمه على ضوء الحاضر والمستقبل ، مع الامتناع عن تقديسه أو معاملته معاملة القطع المتحضية . والعمل على تكوين وعى ولا وعى مسرحى لدى الجماهير من خلال إيجاد تراكمات إبداعية فى التأليف والأخراج والتمثيل ، والتساءول النظرى والتجريب الميدانى[٢٤] ◆

هوامش المقال :

(١) قدم مارون النقاش أولى مسرحياته (البخيل) بين عامى ١٨٤٧/١٨٤٨ .

(٢) د. على الراعى ــ المسرح فى الوطن العربى ــ عالم المعرفة ــ الكويت ــ سنة ١٩٨٠ ، صـ ٥٨٥ ، ٤٧ .

(٣) أنظر : أ ــ الاحتفالية فى المسرح المغربى ــ محمد اديب السلاوى ــ دار الحرية للطباعة ــ بغداد ــ ١٩٨٣ ، صـ ٩٤ .

ب ــ المسرح فى الوطن العربى من صـ ٥٦٨ ــ ٥٧٢ .

(٤) المصدر السابق من صـ ٥١٢ ــ ٥٣٨ .

(٥) المسرح فى الوطن العربى صـ ٥٥١ .

(٦) د. يوسف أدريس ــ نحو مسرح مصرى ــ مجلة الكاتب ــ هيئة الكتاب ــ القاهرة ــ سنة ١٩٦٤ (شهر يناير) .

(٧) توفيق الحكيم ــ قالبنا المسرحى ــ مكتبة مصر بالفجالة ــ القاهرة سنة ١٩٧١ .

(٨) المسرح فى الوطن العربى من صـ ١٩٣ ــ ١٩٨ .

(٩) المصدر السابق من صـ ٣٥٩ ــ ٣٨٩ .

(١٠) المصدر السابق صـ ٢٣١ ــ ٢٣٩ .

(١١) المصدر السابق صـ ٥٨٥ .

(١٢) اعتمد مسرح الطليعة منذ إنشائه سنة ١٩٦٢ على تقويم مجموعة من المسرحيات العالمية وبخاصة مسرحيات العبث ومسرحيات برشت والمسرح التسجيلى باعتبارها من أحدث المسرحيات الطليعية فى المسرح الغربى ــ غير أن هذه المسرحيات تفتقد صفة (الطليعية) لأنها محاكاة لنماذج غربية سابقة وأن ما كان طليعيا بالأمس لا يمكن أن يكون طليعيا اليوم .

(١٣) أنظر (أ) الثقافة الإفريقية وليم باسكوم وملفيل هيرسكوفيتز ــ ترجمة : عبد الملك الناشف ــ المكتبة العصرية ــ بيروت ــ سنة ١٩٦٦ صـ ٢٩ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٨٤ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١٠٤ ، ١٠٧ ، ١١٩ ، ١٦٦ ، ١٦٩ .

(ب) الفولكلور فى العهد القديم ــ جيمس فريزر ــ ترجمة : د. نبيلة ابراهيم ، هيئة الكتاب ، القاهرة من صـ ٢٩ ــ ٥١ .

(١٤) د. فاطمة المصرى الزار ــ هيئة الكتاب ــ القاهرة من صـ ٥ ــ ٧

(١٥) المصدر السابق من صـ ٧ ــ ٨

(١٦) المصدر السابق من صـ ١٨ ــ ٢٠ من صـ ٣٨ ــ ٤٥ .

(١٧) جان لوى بارو ــ كيف تولد الدراما بداخلنا ــ مجلة الطليعة الأدبية . العدد ٥/٦ دار الحرية للطباعة ــ بغداد ــ ١٩٨٧ صـ ١٦ .

(١٨) المصدر السابق صـ ٢٠ .

(١٩) نص دقه زار ــ تأليف : محمد الفيل ــ نسخة الأخراج ــ قدم لأول مرة بمسرح الطليعة سنة ١٩٨٥ وأعيد سنة ١٩٨٨ ، صـ ١ .

(٢٠) المصدر السابق صـ ١

(٢١) المصدر السابق صـ ٢ .

(٢٢) المصدر نفسه صـ ٢ .

(٢٣) دا إبراهيم حماده ــ هل الدراما فن جيل ؟ ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ سنة ١٩٧٨ ــ صـ ١٣٣ .

(٢٤) المسرح فى الوطن العربى صـ ٥١٣ ، ٥١٦ .

ملامح من الكوميديا الداكنة في المسرح المصرى الحديث

عرض وتحليل : قطب عبد العزيز بسيونى

رسالة الماجستير التى تقدم بها الباحث : عزت زكى سيد على إلى كلية الآداب جامعة عين شمس وأشرف عليها ا . د . عز الدين إسماعيل وأشترك فى مناقشتها ا . الدكتور إبراهيم عبد الرحمن وتعرض هذه الرسالة لما يلى : ونال صاحبها درجة الماجستير بتقدير ممتاز

من الظواهر البارزة فى المسرح المصرى المعاصر أنه أصبح يموج بأشكالٍ فنية متعددة وصارت الاتجاهات تتجاور وتتضاد وتتعارض ربما فى عمل مسرحى واحد . والمتفرج الشغوف بالمسرح اليوم لَمْ يَعُدْ قادراً على تصنيف ما يشاهده من مسرحيات . وأصبح من المسلم به أن يتساءل عما يشاهده أهى كوميديا أم تراجيديا ؟ فقد كان المسرح القديم يكتب طابعه من اللون الذى يقدمه . ولكن الأمر أصبح عسيراً على رواد المسرح الحديث لأن ما يقدم لهم على خشبة المسرح أصبح يجمع بين الكوميديا والتراجيديا فى وقت واحد . ومن هنا كانت هذه الرسالة لتبحث تلك الظاهرة الفنية وتقف على أسباب هذا الإختلاط والتجاور الفنىّ لكى تقدم تصوراً عما يجرى من تطور فى حياتناالمسرحية . ولقد شغل الموضوع كُتّابَ الغرب المسرحى لما له من أهمية قصوى . فصدر أخيراً كتاب جديد بعنوان « الكوميديا الداكنة » يشرح ويفسر تطور « التراجيكوميديا » فى تكوين المسرح الحديث . وصاحب الكتاب ناقد أكاديمى وهو « جيمس ستين » . يبدأه « ستين » بالحديث عن الدموع والضحك مستشهداً بكلمةٍ جاءت على لسان « جارسيا لوركا » الشاعر والكاتب المسرحى الإسبانى يقول فيها : « إذا احتار المتفرج بين الضحك والبكاء فى مشاهد مسرحياتى فإن هذا هو عين النجاح الذى أنشده من الكتابة المسرحية » . وهذا يعنى أن « ستين » يلفت الأنظار إلى تلك الحقيقة فى حركة التطور المسرحىّ والالتفات إلى دراستها لأنها تبشر بمرحلة فنية جديدة وذلك لأن المسرح منذ « يوربيدس » حتى « لوركا » نفسه والمسرح تتراوح فيه التراجيديا والكوميديا وكل ما فى الأمر أن المسرح الحديث استفاد من هذا التزاوج فى المزج بين العنصرين مزجاً أصبح ، خليقاً بوجود وليد متطور يجمع بين العنصرين ولكنه وليدٌ لا يخضع لقالبٍ بذاته ولا لنظرةٍ محددةٍ وإنما يخضع لمتطلباتُ الناس

من الدراما في عصر متشابك كعصرنا الحاضر .

فالدراما هي البناء الذي يتكون من ترابط العلاقات الإنسانية بين شخوصها وبين مشاهديها ، وهذا الترابط قد تعددت ألوانه ودواعيه ، بحيث بات من المستحيل تشكيلة على صورة واحدة ، أو تلونه بلون واحد . إن العلاقات الإنسانية الحديثة ، وبالذات علاقات الأشخاص أصبحت تتطور في مجتمعات مركبة ومعقدة لا سبيل إلى تبين أبعادها ، وحدود طابعها إلا بتصويرها التصوير الصادق الذي يعبر عن حقيقتها ، وهذا ما فعله تشيكوف ، وتطور به « بيراند يللو » ، وأكده في النهاية « جان أنوي » .

ليس هناك إذن اتجاه واحد يمكن أن يغمر حياة الإنسان المعاصر حتى يتلون به مسرحه ، وإنما هناك إلى جانب المأساة ما يبعث على الضحك . وهناك في سياق الملهاة ما يثير مكامن المأساة في كل نفس حية . . وقد كان الحال كذلك في العصور السابقة . إن روح الكوميديا الخالصة أو التراجيديا الخالصة لم تسيطر سيطرة كاملة على الأعمال الدرامية ذات الشمول والاتساع ، ونلمس ذلك أكثر ما نلمسه عند شكسبير . فكثير من مسرحياته لا يمكن أن تندرج تحت التعريف التراجيدي البحت أو الكوميدي البحت . ومن أظهر الأمثلة مسرحية « كما تهواه » و « حلم ليلة من ليالي منتصف الليل » و الليلة الثانية عشرة و « حكاية الشتاء » ، بل وفي مأساة روميو وجوليت ذاتها وكذلك الحال في مسرح موليير . ولعل الظاهرة أكثر وضوحاً وعمقاً في أعمال « موليير » لأنها كوميديا تحمل بذور المأساة المتغلغلة في مشارب شخوصها ومشاهديها .

وبهذا نستطيع أن نقول : إن المسرح منذ بدايته يحمل في أحشائه بذور ومعالم هذا الاتجاه الجديد الذي نما وترعرع في عصرنا . فالتراجيديا والكوميديا ينبعان معاً من الصراع الدائر بين حياتنا المفتقرة إلى الكمال ، ومطامحنا المثالية ، فبعض ألوان الكوميديا يكاد يرتفع إلى مرتبة المأساة . وبهذا نستطيع أن نحدد مفهوم المسرحية الداكنة . وهي الدراما التي تحث المتفرج على التفكير في حياته وإنارة عقله وقلبه ، وتجعله دائماً في حالة حيرة وقلق لإعادة النظر في نشاط حياته خلال مشاهدة المسرحية .

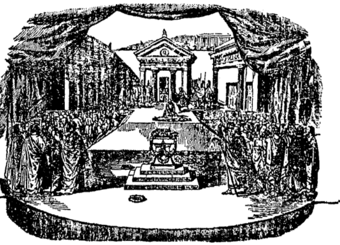
* وتحت عنوان « ملامح الكوميديا الداكنة في المسرح الأوروبي » في الفصل الثاني من الباب الأول ينتقل بنا الباحث من التعريف إلى سمات المسرحية الكوميدية مبتدئاً بالمسرح الإغريقي القديم فيذكر أن الكوميديا اليونانية كانت تتجه إلى نقد كل ما هو حديث من النظم والتقاليد والأوضاع ومن هنا فقد اتجهت الكوميديا اليونانية إلى محاربة النظريات الفلسفية الحديثة وذلك لاختلافها مع المناهج القديمة للتفكير اليوناني وإلى محاربة ما استحدث من وسائل الرفاهية والترف وكذلك كان موقفها حيال ما استحدث في الموسيقى والغناء والأدب المسرحي فحوادث المسرحية الكوميدية ليست مقصودة لذاتها وإنما يستعان بها لتوضيح فكرة ، أو الانتصار لرأي أو نقد مذهب ، أو محاربة اتجاه سياسي أو خلقي . . الخ .

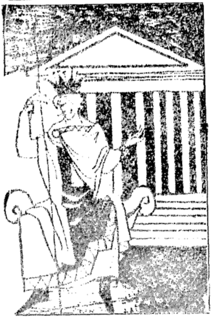


تشيكوف

ثم يفصل الباحث القول في مسرحية روميو وجوليت التي يسميها مسرحية التناقضات فيذكر أنها مسرحية فريدة في كل شيء تقريباً فهي مأساة إذا حكمنا عليها من نهايتها . وهي مسرحية رومانسية لأنها تعالج تيمة الحب في إطار تراث رومانسي ورثته أوروبا في عصر النهضة من العصور الوسطى وهي زاخرة بالحركة الدرامية . ومع ذلك فهي تعتمد على النبرة الغنائية العذبة التي تشيع بين جنباتها ، وتجعلنا في كثير من المواقف نستمتع بالشعر من حيث هو تجسيد لعواطف بشرية . كما أن المرح يشع من بين جنباتها ، وتسيطر على كثير من مواقفها شخصيات فكاهية ، ومع ذلك فهي تتضمن مشاهد قتل ، وانتحار ، وقبور .

والحقيقة أن النقاد لم يستطيعوا تحديد طبيعة المسرحية وتصنيفها بحسب الأنواع





المسرحية والأدبية المتعارف عليها وجعلوها ذات طبيعة خاصة إن الكوميديا بإمكانها الا تقل حزناً عن التراجيديا . فالتراجيديا تبين لماذا يتحتم هلاك الأبطال الذين نتحدث عنهم ، وتجعلنا نـدرك فى نفس الـوقت أنـه عـلى الـرغم من جسامة التضحيات ، فإنها لا تذهب عبثاً ما دامت تبذل فى سبيل غرضٍ نبيل كما فى مأساة « عطيل » .

وقد تكون الكوميديا فى أدب الواقعية والانتقادية ليست أقل حزناً من التراجيديا ذلك لأن الكوميديا تكشف عن لا معقولية الحياة التى تعرضها ، والظروف البشعة التى تعيشها هذه الطائفة التى داستها الحياة . فإذا كان للكوميديا أن تكون داكنة تماماً مثل التراجيديا فما هى إذن تلك الخاصية التى تطابق التطهر فى التراجيديا ؟!



إن الكوميديا وهى تؤكد الوجه الساخر للحياة تضخمه إلى درجة الاستحالة لتكشف عقم تلك الحياة وإفلاسها ، وتوضح ضرورة وحتمية إفساح الطريق أمام تنظيم جديد للمجتمع أصيل ومعقول . وهنا يكمن المحتوى التفاؤلى للكوميديا .

* ثم يعرض لنا الباحث ملامح الكوميديا الداكنة فى مسرح موليير . فيقول : « إن عبقرية موليير تكمن فى واقعية ملاحظاته وصحة تحليلاته . ونلمس ذلك بوضوح فى ملاهية الجديدة ، كما نلمس تأمله العميق فى الحياة ، إلى جانب عذوبة النكتة وطلاوتها . وتطالعنا مسرحية « البخيل » كأصدق وأروع نموذج لتلك المسرحية المتعددة الجوانب فى نتاج موليير »

إن « أرباجون » بخيل موليير بخيل أصلاً يحيا بخله ولا يمثله ، كما أنه بخيل ساذج مغرق فى سذاجته وفى بخله يتنفسها كما يتنفس الهواء ، حتى أنه ليجهل أبسط أمور المنطق أو البلاغة فى القول . يقول له « فالير » مؤنباً : إن على الإنسان أن يأكل ليعيش ، لا أن يعيش ليأكل ، فيندهش كالطفل لهذه الحكمة البليغة الواضحة ، ولا يكاد يفهمها .

على أن « أرباجون » يبدو لنا من جهة ثانية ثريا كبيراً ، وربما نبيلا مرموقاً يحاول رغم كل شىء أن يحتفظ بمكانته فى الحى ، فيستخدم من أجل ذلك وكيلا على أمور أبيه ، ورئيسة خدم ، وحوذية ، وخادمين . ثم إنه يملك عربة . هى بلا شك أثرية موروثة وحصانين أزرى بهما الجوع والحفاء .

ويتميز هذا الصراع بأنه هزلى وعميق وإنسانى ، إذ أنه يسبب تلك الصدف المفاجئة والمفارقات غير المنتظرة التى تنتزع منا الضحك حتى القهقهة . وأرباجون بعد كل شىء ليس إلا ضحية نفسه واختلال القيم لديه ، ولهذا فكثيراً ما قيل عن هذه المسرحية إنها بقدر ما تثير ضحكاً ، تستفد مشاعر الكآبة فينا لما تنطوى عليه من حالات التشاؤم والمرارة ، ومواقف الضعف والهوان . فبقدر ما نجدها مسلية ومضحكة نجدها تضج بروح المأساة . فما من معاصر لموليير حتى خصومه قد فكر فى لومه على إخفائه الوجه المأساوى وراء القناع الهزلى السهل الإنتزاع . ولو أن موليير حاول أن يمزج بمقدار واحد بين الملهاة والمأساة لما فهمه أحد ، ولكنه كان فناناً كبيراً إستطاع أن يوفر للملاهيه جو المرح والفرح دون أن يفقد العمل الكوميدى روعة الدلالات المأساوية البعيدة .

وإذا كنا قد لمسنا هذا المزج فى مسرح موليير فإننا نجده أيضاً عند تشيكوف الذى حدد لنفسه دوراً يضطلع به بنفسه ، ويكون قادراً من خلاله على طرح تصوره لروسيا الجديدة (بستان الكرز) ، ولإنسانها الجديد ، وذلك من خلال نقده المستمر لواقع الحياة الروسية فى عصره ، وكشفه الدؤوب لتلك العوامل المحيطة والقاتلة لإرادة الإنسان الطامحة لغدٍ أفضل ، مستعيناً بقدرته الفذة على السخرية من سلبيات الشخصية الإنسانية التى لا تعى المفارقة الحادة بين ما تصوره هذه الشخصية عن نفسها وما هى عليه بالفعل بأسلوب لم يسف يوماً إلى مستوى التهريج أو السخرية التى تعذب النفس لحساب عجزها عن الحركة ويلمس القارىء لمسرحه الحس الواعى بإنسانية الإنسان فى موقفه المتناقض الذى يثير السخرية المأساوية بقدر ما يثير مشاعر الرثاء والمشاركة .

ويطالعنا الباحث فى الباب الثانى من رسالته وتحت عنوان الكوميديا الداكنة من خلال المسرح الكوميدى بخصائص هذا النوع من الكوميديا من خلال تحليله لمجموعة من المسارح منها : مسرح يعقوب صنوع ، ومسرح محمد تيمور ، ومسرح على

الكسار ، مسرح نجيب الريحانى . ويذكر أن المسرح المصرى وُجد قبل الحرب العالمية الثانية وكان له أهمية كبرى فى تصوير الحقيقة الأجتماعية والسياسية والأخلاقية آنذاك . وقدم المسرحية الكوميدية وأيضاً المسرحية الميلودرامية : إن يعقوب صنوع ومحمد تيمور والكسار والريحانى أسهموا فى النهوض بفن المسرحية الكوميدية الأنتقادية التى مهدت السبيل للكوميديا المصرية المعاصرة (الكوميديا الداكنة) .

كما أن تركيب المسرحية الميلودرامية فنيا جعلها تشارك أيضاً فى توضيح الرؤيا الأجتماعية والسياسية فى هذا المجتمع كما نرى عند عباس علام ، وأنطون يزبك ومحمد تيمور ، وكذلك فى الحاضر عند فتحى رضوان ويوسف إدريس وحدها .

إن الانطباع المترسب عن مشاهدة هذه المسرحيات الميلودرامية يؤكد أنها تُعَدُّ بمثابة سخرية مرة من أوضاع اجتماعية ، أو أخلاقية كما فى « الهاوية » ـــ أو سياسية كما فى مسرحية « شقة للإيجار » لفتحى رضوان .

لقد كان لهذه المسرحيات الميلودرامية والمسرحيات الكوميدية الفضل فى تطوير الواقع المصرى وبعث الكوميديا المصرية (الكوميديا الداكنة) المعاصرة وجاءت هذه الكوميديا الداكنة فى أسلوب شعرى مثل مسرحيات الشرقاوى الشعرية أو فى شكل تحقيق درامى مثل مسرحيات سعد الدين وهبه ونعمان عاشور ، أو أسلوب رمزى لا معقولى مثل مسرحية « ياطالع الشجرة » لتوفيق الحكيم ، ومسرحية مسافر ليل لصلاح عبد الصبور .

* المسرح الكوميدى : إن انجاز صنوع فى حقل الكوميديا هو أقوى ما قدم لنا ، وأكثر إقناعا ، ورغم ذلك فإن ما فعله فى مجال تقليد الكوميديا الأوروبية ليس بلا قيمة . ولقد كانت مسرحيته « الأميرة الاسكندرانية » متأثرة بالمسرح الأوروبى وخصوصاً مسرح « موليير » فى مسرحيته « البرجوازى النبيل » وجورج راندن ـــ وأستخدمها فى مسرحيته الأميرة الاسكندرانية بعد أن أجرى تعديلا واحدا فيه حيث جعل الزوجة مريم وهى التى تتمسح بطبقة النبلاء وجعل الزوج ابراهيم يساند رغبة ابنته عديلة فى الزواج من حبيبها يوسف التاجر الصغير الذى لا يعجب الأم لأنه ليس نبيلاً .

ثم استخدم صنوع الحيلة التنكرية ذاتها التى استخدمها موليير ليحمل الأم على الرضا بزواج الحبيبين . والسمة الفكاهية فى المسرحية هى بمثابة سخرية مرة من العادات والتقاليد الاجتماعية التى لا مبرر لها .

لقد ألف صنوع اثنين وثلاثين مسرحية أغلبها تصوير للواقع الأجتماعى الذى كانت تعيشه مصر على أيامهم . ونقد بعض مظاهر التخلف والظلم الاجتماعى فى تلك الأيام . لقد تخصص يعقوب صنوع فى الكوميديا ولا سيما « السارترية » الذى طرح فيها مشكلة تفاوت الطبقات الاجتماعية ويهاجم فيها الأقتصاد الأجنبى الدخيل على البلاد كما يسخر من محاكاة بعض المصريين للأجانب . فهو رائد المسرح المصرى فى النقد الاجتماعى والسياسى الذى سار عليه محمد عثمان جلال فى التمصير عن أصول عالمية . وهى نفس الطريقة التى سلكها بديع خيرى ونجيب الريحانى .

ويمكن إذا ما تتبعنا أصول الكوميديا فى المسرح المصرى عند الرواد « صنوع وتيمور والكسار والريحان » لوجدنا أساساً فنياً قويا نسج على منواله من تابع رسالة المسرح الكوميدى ، التى تسخر من الأوضاع الأجتماعية وسياسية كل ذلك إدى إلى ظهور المسرحية الكوميدية الداكنة التى تجلت واضحة على يد كبار كتاب المسرح المصرى ، كما سنرى .

وفى الباب الثالث من الرسالة نجد تحديداً للإطار الفنى الذى قدمت من خلاله الكوميديا الداكنة وفيها المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور الذى يقوم على النقد الاجتماعى والسياسى . فى مأساة الحلاج وبعد أن يموت الملك والفتى مهران ومسرحية الشرقاوى فى مسرحيته الحسين ثائراً والحسين شهيداً .

إن مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور يتجلى فيها طابع الكوميديا رغم ما تحمله من حزن و مأساة وهى مسرحية تذكرنا بقول « جارسيا لوركا » الذى يتحدث عن الدموع والضحك قائلاً : إذا احتار المتفرج بين الضحك والبكاء فى مشاهد مسرحياتى فإن هذا هو عين النجاح الذى أنشده من الكتابة للمسرح . إن مأساة الحلاج التى تنطوى على سخرية مريرة هى مأساة الإنسان الذى تكبد الكثير من الأهوال فى سبيل العلم فتتصدى له السلطة الحاكمة وتريد له الدمار والفناء عقاباً له على ما إقترف من جرم يتمثل فى إستخدامه العلم من أجل تخليص الإنسان من ويلات الحياة . إنه واقع إجتماعى أسود . أنه عصر صلاح عبد الصبور الذى كمَّ الخوف من السلطة فيه أفواه العقلاء .

ونرى عند الشرقاوى فى « الفتى مهران » سخرية لاذعة للمجتمع الذى انجرف فيه الناس إلى عبادة المادة والسعى وراء تحصيل المادة تاركين الشرفاء أمثال مهران يحملون وحدهم لواء الاصلاح . فهى مسرحية مليئة بالهجاء للعصر والنقمة الحادة عليه وهى مليئة بالتعبير عن الأسى والمخاوف الكبيرة . ذلك لأن الفتى مهران الشاعر صاحب النفس الحساسة الرقيقة يحس بانعكاس الواقع الفاسد نفسه فيتأثر ويهتز حتى أعماقه .

وفى مسرحية الشرقاوى الحسين ثائراً والحسين شهيداً يتجلى الحسُّ الساخر رغم ما فيها من حزن ومأساوية . إن لا معقولية الحياة التى يعرضها الحسين تبعث على السخرية الممزوجة بمرارة الإحساس بواقعه الذى أصبح ذل الخوف سلطاناً للقلوب واستخفى الإنسان بتقواه بعيداً . . . وهكذا يبين الشرقاوى فى حسّ ساخر مرير على لسان الحسين ـــ رضى الله عنه ـــ صورة دقيقة لذلك العصر المتآكل فى كل قيمة عصر بطلت فيه أحكام الشرائع وأصبح للزيف وللبهتان دولة . وصارت الحكمة تتخذ معناها من الإذعان . وعلا الزور وأعراف النبالة وأصبح للإرهاب سلطان على النفس الأبية . أليس فى هذا من تناقض يبعث على السخرية المريرة التى تكشف عن نفسها ؟

المسرح الفكرى الرمزى المعاصر :

ونرى هذا البعد واضحاً عند توفيق الحكيم فى « براكسا » أو مشكلة الحكم . والسلطان الحائر ، ورحلة قطار ، وشمس النهار وقمر الزمان . إن مسرحية « براكسا » التى تصور علاقة الحاكم بالمحكومين قد طوره الحكيم مازجاً إياه بما عرف باسم الكوميديا الداكنة فظهرت فى شكل واضح فى مسرحية السلطان الحائر الذى مزج فيه الحكيم بين الرمز والواقع فأخرج لنا الواقعية

الرمزية . التى تجمع بين الرمز وخلوده وواقع الحياة ومشاكل الحياة الحية النابضة . وتتراءى لنا فى بعض المشاهد من مسرحية شمس وقمر صورةً ساخرة لأفكار متباينة فنجد أن القيم تاهت وسط زحام المادة فسحبت العقول من أصحاب العقول الضعيفة . . وتتسرب إلى نفس المتفرج ضحكاتٌ هادئةٌ مبعثها سوء الفهم الذى بدا فى بعض مواقف وأحداث المسرحية .

* ونرى فى مسرح اللامعقول عند الحكيم فى مسرحيته ياطالع الشجرة . وصلاح عبد الصبور مسافر ليل - فمسرحية الحكيم تجعل المتفرج يضحك بشكل هادىء متأمل فى شكل سخرية مشوبة بالمرارة نتيجة هذا التناقض الدرامى التى تبنى عليه المسرحية فى الوعى بالعجز والرغبة فى الحركة فى قسوة مشلولة تتردد أصداؤ هـا الحبيسة من أول المسرحية إلى آخرها .

وفى مسافر ليل كتب عبد الصبور الكوميديا السوداء وكان مسرح اللا معقول قد بدأ يشكلُ تياراً فكرياً داخل الحركة المسرحية المصرية على مستوى العرض والنقد معاً . ومسرحية مسافر ليل كوميديا تنتهى بمأساة ولـذا فهى تنتمى حسب التصنيف الفنى إلى الكوميديا الداكنة . فنحن نلمح فيها كوميديا اللون القاتم الذى يصوره لنا صلاح عبد الصبور من خلال النصّ المسرحى منتقداً بذلك الأوضاع الأجتماعية ، والسياسية التى آلت إليها البلاد عقب نكسة ١٩٦٧ ونلمس الحسّ الساخر المرير فى مسرح عبد الصبور من خلال سيطرة عامل التذاكر على الراكب الذى يُمارَسَ القهرُ عليه .

وفى الباب الرابع وتحت عنوان المسرح الواقعى والنقد الأجتماعى والسياسى من خلال الكوميديا الداكنة . ونرى صراع الطبقات فى مسرحية « ملك القطن » ليوسف إدريس تصور قضية الصراع الطبقى وأمتلاك الأرض والتصرف فيها ، ومنحها للفلاح عن طريق مالك هذه الأرض الذى يتميز بوضع طبقى إقطاعى . ونرى الكوميديا الداكنة تسيطر على معظم مشاهد المسرحية من خلال استغلال الاقطاعيين للفلاحين البسطاء . فالسنباطى ذلك الرجل الإقطاعى الذى يستغيث قمحاوى من ظلمه يطلعنا على مدى استغلال الإقطاعيين وظلمهم للفلاحين الضعفاء وكل هذا يأتى فى أطار كوميدى ساخر ممزوج بالمآسى الحزبية .

وفى مسرحية « السبنسة » لسعد الدين وهبه تقف أمام مأساة شعبنا فى المجتمع القديم قبل الثورة ، حيث وقع الناس فى قبضة البؤس واليأس ، وحيث وقع المجتمع كله فى قبضة سلطة لا هم لها الا استغلال الناس والعبث بهم . والمسرحية تلقى الضوء على حقيقة الطوفان الذى ملأ حياة الناس فى مجتمعنا القديم بالهموم والأحزان . ولا شك أنَّ النصَّ يكشف عن أمورٍ تثير الضحك ، ولكنه الضحك الذى يرقى إلى مرتبة الإحساس الصادق بالمأساةِ . ولكن هذا الضحك لا ينسى المشاهدين تلك المأساة التى تبرز جليَّةً من خلال النص ، وهى مأساة الواقع الفاسد للمجتمع القديم . إن سعد الدين وهبة يمتاز بخصوبة حاسته الفكاهية وخصوصاً عندما تقترن هذه الحاسة الفكاهية بالتعبير عن قضية إنسانية عميقة كما حدث فى السبنسة التى تضعنا أمام مسرحية شعبية صادقة تجمع بين تصوير مأساة الواقع الفاسد وبين روح السخرية الحلوة النابضة التى تميز شعبنا وتعتبر ميزة أصيلة فيه .

وفى مسرحية المحروسة يعالج فيها سعد الدين وهبة واقع حياة جمهورنا فى ظل العهد الملكى البائد حيث كان الفساد منتشراً ، وأهدرت كرامة القانون وهيبته إرضاء لحاشية الملك وخدمة . وأصبح ممثلوا السلطة فى مراكز الأرياف التى تقع بها تفاتيش ملكية لا همَّ لهم إلا إرضاءِ جلالته وأتباعه ، وأعتبار الشعب مجرد بقرةٍ حلوب لا يصح لها أن تشكو أو تتبرم . وقد جسد المؤلف هذه السلطة الفاسدة فى شخص مأمور المركز الجعجاع التافه الذى لا هم له إلا إرضاء ناظر الخاصة وتلفيق التهم لصغار الملاك الذين لا يتنازلون عن أرضهم لتضم للتفتيش أو عمال الزراعة المساكين الذين لا ينالون أجرهم من التفتيش وإذا طالبوا به ساقهم العمدة بالاتفاق مع حضرة المأمور إلى المركز مقيدين بالحبال مسوقينَ سوق الأغنام . ولا شك أن النص يستهوى المتفرج إلى الضحك الذى يتولد نتيجة لنجاح هذه المشاهد التى تصور حياة القرية المصرية وما فيها من شخصيات ترتبط بعلاقات وصراعات طبقية ممزوجة بالحزن والكآبة .

إن كثيراً من مواقف المسرحية رغم أنها مضحكة فإننا نجدها تضج بروح المأساة وهذا ما تبين لنا من خلال مواقف العمدة والمأمور اللذين سمحت لهما القوانين المتعفنة بالتلاعب فى القوانين فأخذا يصرفان أمور القرية على هواهما مستغلين تلك للقوانين فى ممارسة الفساد الذى يبيح لمثل هذا العمدة أن يضغط على الفلاحين مستغلا قوانين القرعة العسكرية فى الوصول إلى أهدافه المادية .

وتبرز ملامح الكوميديا الداكنة من خلال تأثيركل شخصية تجاه الأخرى ، فى مسرحية الناس اللى تحت ، لنعمان عاشور . فالمسرحية تصور التغيرات الاجتماعية التى أحدثتها ثورة ١٩٥٢ فى البناء الطبقى لمجتمعنا وأخلاق كل طبقة من طبقات المجتمع الثلاث . وهنا يتناول مجتمع الناس اللى تحت من خلال مرحلة من التحول الإجتماعى التى تؤثر على مصير أبطاله الذين يحاولون - كل على حسب طبيعة تفكيره - أن يجعل دفة التحول فى صالحه . ويركز الكاتب على الشخصية التى تتمثل فيها بحكم ظروفها الأجتماعية كل متناقضات المجتمع لتكون أكثر دلالة عليه .

وفى خاتمة الرسالة نجد الباحث يلخص لنا أهم ما توصلت إليه الدراسة ومنها أن الكوميديا الداكنة تلقى استحساناً كبيراً من جمهور المسرح المصرى الحديث والمعاصر والسبب هو أنه جمهور ضاحك بطبعه لا يميل إلى المآسى والأحزان بل إنه يحاول أن يخفى أحزانه ومآسيه خلف تعبيراته الضاحكة .

لقد وجد مشاهير كتاب المسرح الحديث فى اللون من التعبير الدرامى الجديد وسيلة جيدة لمعالجة الكثير من القضايا الإنسانية معالجة فنية ناجحة . فالدراما هى البناء الذى يتكون من ترابط العلاقات الإنسانية بين شخوصها ، ومشاهديها وهذا الترابط قد تعددت ألوانه بلون واحد . فالعلاقات الأنسانية الحديثة أصبحت تتطور فى مجتمعات مركبة ومعقدة لا سبيل إلى تبين أبعادها وحدود طابعها إلا بتصويرها التصوير الصادق الذى يعبر عن حقيقتها وهذا ما فعلته الكوميديا الداكنة .

فى نهاية المناقشة منحت اللجنة الباحث درجة الماجستير بتقدير ممتاز ◆

استراتيجية التشخيص في النص المسرحي

عواد علي

● أهمية الشخصية

يكاد يتفق اغلب نقاد ودارسي المسرح ، باستثناء ارسطو ووليم أرشر، على أن الشخصية هي التي تخلق العقدة ، أو الحبكة ، أو الموضع ، وهي المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية ، وان المسرحيات التي تتولد من الشخصية فيها حياة وقوة أكثر من مسرحيات المواقف والأحداث . والأمثلة كثيرة وعلى سبيل المثال : مسرحيات سوفوكليس ، ويوربيديس ، وشكسبير وموليير ، وستدنبرج ، وتشيخوف ، وبرخت وأنوي ... الخ وقد ذهب بعض المحللين إلى ان عظمة شكسبير لا ترجع الى عقد مسرحياته ، أو الى أصالتها فموضوعاتها مأخوذة أو مقتبسة بعامة ، وهي في كثير من الأحيان مسرحيات سيئة البناء ، لكن شكسبير لا نظير له بين كتاب المسرح جميعا بوصفه خلاقاً للشخصيات التي تبدو كأنها مخلوقات بشرية حقيقية حية تثير حولها المناقشات الحامية .

والأمر الذي لا يختلف عليه اثنان إن عملية خلق الشخصيات الدرامية التي تنشأ عنها المسرحية ، عملية إبداعية معقدة ، فهي تحتاج إلى موهبة وخبرة وثقافة واسعة ، ولا يمكن تلقينها ، وعلى حد قول جولسورذي « إن مسألة خلق الشخصية برمتها مسألة غامضة ، بل لعلها أشد غموضا ، والتواء عند الشخص الذي يخلق الشخصية منها عند أولئك الذين يبتسمون ، أو يكتئبون وهم يشاهدون خلق الشخصية ، انها عملية لا ضابط لها ولا مرجع نرجع فيها إليه ... عملية لا يمكن الاستناد فيها الى النصوص والمستندات ... كما انها تستعصي على ا لتعريف الدقيق المضبوط .

ان الكاتب المسرحي بوصفه خالقا لنماذج درامية يحتاج إلى ان ينقل نفسه من وجهة نظر الراوي إلى الموقف الحقيقي لكل نماذجه ، وان يحمل العواطف تتصاعد امام أعين المتلقين بدلاً من أن يصفها لهم ، وأن يدعها تنمو دون عناء . وفي التحليل الأخير إن هذا لا يمكن ان يُعلَّم ، ان أمر فطري صقلته التجربة سواء كانت تجربة الحياة ، أو تجربة الكتابة أو تجربة هضم أعمال الكتاب الآخرين .

● نمو الشخصية

يقول أوسكار وايلد « ان الشيء الوحيد الذي يعرفه الإنسان حق المعرفة عن الطبيعة البشرية هو انها تتحول وتتبدل . والنظم التي تفشل هي التي تعتمد على ثبات الطبيعة البشرية وليس على نموها وتطورها » .

ومن هنا فإن استراتيجية التشخيص الدرامي تفرض على الكاتب المسرحي الالتزام بمقولة التغيير ونمو الكائن الانساني . فالشخصية لا بد ان يتتابها تغييراساسي وهي تدخل في سلسلة من المواقف والصراعات والأزمات . وقد يكون هذا التغير أو النمو غير واضح على المستوى السطحي ، إلا أنه يمكن اكتشافه من خلال استقراء علاقة الشخصية بما يحيطها من شخصيات ، وبما يعقل في داخلها من مشاعر وأحاسيس وانفعالات .

وكما يقول « لاجوس أجري » إن كل شخصية يخلقها الكاتب المسرحي لابد ان تشتمل ، في صميمها ، على بذور نموها المستقبلي ، مادام لها مدى واسع من المزاج الانساني ، وتراكيبها التي لا نهاية لها لقواها . ولا توجد شخصية رجل أو امرأة ثابتة ، وغير قابلة للتغيير ، وإذا ما وجد مثل هذا الثبات فإنه ينم عن معاداة للطبيعة الدرامية ، وتسطيح في التشخيص ، وضعف في موهبة الكاتب . ولو أخذنا شخصية (نورا) بطلة مسرحية (بيت الدمية) لأبسن لوجدنا انها مبنية على استراتيجية التغيير المستمر في بنائها ، فهي في بداية المسرحية « لعبة لا عقل لها » لزوجها هالمر ، يصبح فيما بعد في نضوج كامل..

● أنواع الشخصيات

يكشف التراث المسرحي العالمي عن أنواع مختلفة من الشخصيات التي رسمها الكتاب المسرحيون ، كما حددها النقد الحديث :

١ ـ الشخصية المركبة ، أو المدورة ، أو الدفردية ، وهي الشخصية ذات العمق السايكولوجي التي تنفرد عن سائر الشخصيات بآرائها ومشاعرها ومواقفها وقوة تأثيرها في مسار الفعل الدرامي كشخصيات هاملت وماكبث ونورا ... وغيرها .

٢ ـ الشخصية النمطية أو النوعية ، وهي الشخصية التي لها وجه واحد يعطي مظهراً واحداً ، ويمكن التنبؤ بسلوكها إلى حد بعيد ، وتتحقق فيها صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات التي تنتمي الى الطبقة أو المهنة نفسها . وعيب مثل هذه الشخصية إنها لا تتميز بوجود متفرد داخل هذا الانتماء ، وتظل محتفظة بسماتها النمطية دون أن تنمو أو تتطور كما يحدث للشخصية الفردية .

٣ ـ الشخصية الكاريكاتورية ، أو المكررة ، وهي الشخصية التي يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامح الجسدية ، أو النفسية ، أو الخلقية ، مهملا بذلك كثيرا من الجوانب الأخرى التي تظل الشخصية بدونها كياناً مفتعلاً غير مقنع . وتستند الشخصية المكررة في الغالب على أفكار غير أصيلة تدور حول الدوافع البشرية ، كشخصية البخيل مثلا .

ويمكن القول ، من خلال استقراء النصوص المسرحية بدئاً من اليونان وحتى الآن ، ان التشخيص النمطي أكثر بكثير من التشخيص الفردي ، كما لا يمكن تصور شخصية تمثل النوع تماما ، ولا تمثل الفرد أبداً ، أو تصور فرد لا يمثل النوع أبداً حسب رأي ميليت وبنتلي وثمة تقسيم أخر وضحه الناقد الكندي البارز (نورثروب فراي) ، في ضوء نظرة المتلقي إلى الشخصيات ، يشير الى أربعة مستويات في البحث .

وكان أرسطو ، قد حدد ، قبل هذا ، نموذجين من الشخصيات المأسوية في ضوء علاقتها بالكوارث التي تجري لها !

أولهما : نموذج البطل الذى ليس فى الذروة من الفضل والعدل ، ولكنه يتردى فى هوة الشقاء لا لوم فيه وخساسة ، بل لخطأ ارتكبه عن جهالة ، أى لخطأ غير مقصود كشخصية أوديب سوفوكليس .

ثانيهما : البطل الذى يرتكب الخطأ عن عمد ، أى أنه يكون على علم ووعى ويندفع فى خطأه يحاول تبريره .

وقد أضاف الناقد المسرحى « الأراديس نيكول » إلى هذين النموذجين ، نماذج أربع :

١ - البطل الذى يواجهه عمل أكبر مما فى طاقته ، كشخصية هاملت الذى ساق اليه تردده وتوانية كارثة عامة تقريبا إلا انه ليس بطلاً شريرا .

٢ - البطل الذى لا عيب فيه ، ولم تمتد يده الى عمل من اعمال الاثم ، أو يقترف خطأ من الأخطاء التى تؤدى الى المهالك ولكن مناياه كلها تأتى من ظروف خارجية ، مثل روميو وجوليت .

٣ - البطل الذى يمتلكه مثلان عليان ، احدهما يمثل سلطان الواجب العام ، والآخر يمثل سلطان الاحسان والعاطفة ، والحل الفاجع من ضعف انسانى ، أو من خطأ شعورى أو لا شعورى .

٤ - البطل الذى يسلك مسلكاً خاطئاً بسبب ظروف تعمل ضده ، وهو البطل الذى يسلك فى حياته مسلكاً إجرامياً ، لا بسبب عيب فى تكوينه الشخصى ، وانما بسبب ظروف قاهرة تعمل ضده بقسوة ومرارة .

● مقومات الشخصية

تتحدد الشخصية أساسا ، بما توافر لها من سمات عضوية وذهنية ونفسية موروثة ومكتسبة . وقد اصطلح على هذه السمات بـ (الابعاد ، أو المقومات) وتم تصنيفها إلى ثلاثة ابعاد :

١ - البعد الفسيولوجى (المادى والعضوى) : وهو ما يتعلق بالكيان المادى المتصل بتركيب جسم الشخصية الذى يلون نظرته للحياة ، ويساعدها على جعلها اما متسامحة ، أو ساخطة ، تقاوم وتتحدى ، أو وضيعة متصنعة ، أو طاغية متعجرفة ، ولهذا البعد تأثير على تطورها الذهنى ، ويصلح أساساً لمركبات النقص والاستعلاء ، ولهذا السبب فهو أشد الأبعاد الثلاثة جلاء » .

٢ - البعد الاجتماعى : وهو ما يتعلق بالكيان الاجتماعى المتصل بتركيب اسره الشخصية ، من الناحية الطبقية والثقافية والسلوكية . والعلاقات التى تربط افرادها ، ونوعية البيئة والوسط الاجتماعى وأثرها على تربية الشخصية .

٣ - البعد النفسى : وهو ما يتعلق بالكيان النفسى المتصل بالتركيب العصبى والعقلى والشعورى للشخصية ، ويعد ثمرة للبعدين السابقين .

وثمة علاقة وشيجة بين مقومات الشخصية ودوافعها ، فالشخصية المبنية بناءً محكماً ، والمستوفية لمقوماتها بحيث تمتلك القدرة على توليد الفعل الدرامى ، لابد ان تكون دوافعها كافية ومنطقية ، وغالبا ما يتم تأويل دلالات دوافع الشخصية على أساس بعد واحد أو أكثر من ابعادها الفسيولوجية أو الاجتماعية ، أو النفسية ، أو الذهنية . والأمثلة كثيرة على ذلك ، فقد عزى لولردج تردد هاملت فى الأخذ بالثأر لأبيه الى الصراع الناشب فى داخله بين رغبته وعزمه من أجل تحقيق الفعل ، ورغبته الملحة المضادة من أجل الهرب من ذلك الفعل .

الشخصية وبناء العقدة .

لقد حظيت مسألة إعطاء الاهمية للشخصيات فى عملية رسم العقدة ، أو صياغة الفعل الدرامى للخطاب باهتمام الكثيرين من الكتاب المسرحيين والنقاد والدارسين ، فهذا هو لوردذى يقول : « ان الكاتب المسرحى الذى يعلق شخصياته فى عقدته بدلاً من ان يعلق عقدته فى شخصياه مرتكب لجريمة جسيمة » .

● استراتيجية التشخيص

على الرغم من اجماع اغلب النقاد والكتاب على ان تأثير التشخيص يتأتى دائما مما تفعله الشخصية نفسها فى سياق الخطاب الدرامى ، فإننا لا يمكن ان نغفل أهمية العناصر ، أو الوسائل الأخرى فى استراتيجية التشخيص ، لأننا نستطيع ان نرى من خلالها الأبعاد المختلفة للشخصية : ويمكن تحديد عناصر استراتيجية التشخيص بمراجعة النصوص المسرحية وهى العناصر الأساسية والثانوية الآتية :

١ - العناصر الأساسية

ا - التشخيص بالفعل . وهو التشخيص الماثل فى الفعل الذى تقوم به الشخصية من خلال سلوكها وحركتها ومواقفها فى الأزمات وخارج الأزمات . وهو من أبرز عناصر التشخيص فى الخطاب الدرامى ، لأن جوهر الدراما هو تمثيل فعل ما ، وعليه فلا بد من توافر صلة معقولة بين الشخصية والفعل . ولعل افضل وسيلة لمعالجة مشكلة العلاقة بينهما هى وسيلة الدوافع التى تحتم لدى الكاتب المبدع ، ان يأتى الفعل فى ضوء طبائع الشخصية ورغباتها ، ومشاعرها ، غرائزها وقواها التفكيرية .

ب - التشخيص بالفكر : وهو عنصر الكشف عن الشخصية من خلال افكارها ، واطلاعنا على أدق اسرارها ومسالكها العقلية ، ورؤيتها للعالم من خلال مواجهتها لشتى المواقف .

٢ - العناصر الثانوية

ا - التشخيص بالرأى : وهو ذلك العنصر الذى يحاول اماطة اللثام عن الشخصية من خلال ما تطرحه الشخصيات الأخرى عنها من آراء وانطباعات ، وملا حظات ووصف لطباعها ، وقد ذهب الناقد مارتن اسلن إلى ان « هذا النوع من التشخيص المنقول لا يجدى نفعاً ، بل إنه من أكثر الأخطاء تكراراً التى يقترفها كتاب المسرح الطموحين ، وغير المجربين » ، ونحن نتفق مع اسلن فى ذلك ، أما إذا استخدام بمهارة وبصورة معقولة فإنه يكون مقبولاً دون شك .

ب - التشخيص بالمظهر : وذلك العنصر الذ يعرفنا بمظهر الشخصية (الشكل والبنية والقوام) ، ويوفر لنا مادة كبيرة لفهمها ، وتحليل مزاجها ، وطبيعتها ، ومكانتها الاجتماعية .

جـ - التشخيص بالكلام : وهو عنصر الكشف عن بعض جوانب الشخصية من خلال جهاز النطق ، أو الصوت (عمقه ، ومداه ، وحجمه ، واتساعه) الذى يميزها عن غيرها من الشخصيات ، فضلا عما يقوله هذا الصوت . وترتبط هذه الطريقة فى التشخيص ارتباطاً وثيقا بالوصف الجسمانى ، فطبيعة الصوت ، ونوع الكلام الذى تنطق به الشخصية يوحيان لنا بالصفات التى تتحلى به الشخصية من ذكاء أو بلادة أو رقة فى الإحساس .

د - التشخيص بالمنولوج : وهو العنصر الذى يتيح للشخصية ان تفصح عن دخيلة نفسها لتكشف عن مشاعرها الباطنية ، وانكارها وعواطفها ، وكأنها تفكر بصوت مسموع . ويلجأ الكتاب إلى هذه الطريقة فى التشخيص حينما تجد الشخصية نفسها تحت وطأة انفعال جارف أو أزمة عنيفة ، أو تجد نفسها ، فى الغالب فى مفترق طرق بين سلوك وآخر ، أو فى حيرة من أمرها لا تدرى ماذا تتخذ من قرار . . . وغير ذلك من المواقف الحاسمة فى الخطاب الدرامى ◆

القاهرة

من المجلات العالمية

ستانسلافسكى بعد نصف قرن

محمد مهدى قناوى

فى الفترة من ٢ ـ ٦ نوفمبر ١٩٨٨ احتفل العالم المسرحى بمرور خمسين عاما على وفاة كوتستانتين ستانسلافسكى (١٩٣٨ ـ ١٩٨٨) ، وتحت عنوان قرن « سنلافسلانسكى » نظم مركز جورج بومبيدو الثقافى فى باريس بالتوازى مع مركز العمل الثقافى بمونتريال ، وعبادرة من [ليف بودجان وفالبرى لومبروزو] أسبوعا ثقافيا كان الهدف منه ليس مجرد التكريم العالمى لهذا الرائد المسرحى الذى قلب معطيات التمثيل المسرحى وأقام قانون الممثل الحديث ، ولكن إلى جانب ذلك كان طموح الندوات التى اقيمت فى هذه الفترة هو تحديد دوره ومساحة تأثيره ، العالم بأسره وفحص المآزق التى أدت إليها عبادته والمنعرجات التى أقصت إليها محاولات وتجارب تكبيفه ـ أى باختصار « إنزاله من نصب الدوجما وإعلائه إلى مستوى الانسان الذى كان دوما فى حالة بحث مرهونة بالمتناقضات » .

شهد هذا اللقاء الثقافى شهود مباشرون وغير مباشرون ، مخرجون وممثلون ، ومؤرخون وأساتذة للمسرح ومالا يقل عن مائة من المدعوين الذين مثلوا إثنى عشر بلداً برازيليون وسويديون ، وفلنديون ويابانيون وبولنديون تحدثوا وأرخوا لسيطرة (ستانسلافسكى) على المسرح فى بلادهم ، كما تحدث الصينيون عن الدور الذى لعبه فى بلادهم وكيف تم حرق صوره خلال الثورة الثقافية ، كما أقيم عرض لشرائح عاكسات الصور (برجيكتورات) لتوضح المسار الذى مضى فيه إثنان من تلاميذه ومروبه هما (ميخائيل تشيكوف) و (ماريا كنيل) واللذين بدونهما كان من المحتمل أن يفقد ميراث ستانسلافسكى قيمته .

كان الوفد الأمريكى له إعتباره وثقله إذ تكون من (سيدنى بولاك) ، (روبرت لويس) و (ستيلا ادلر) و (جاك جارفين) ، و (سوزان) إبنه ستراسبووج) وقد ساهموا فى توضيح ميلاد جماعه المسرح التى تكونت إثر الجولة التى قام بها ستانسلافسكى فى أمريكا مع مسرحه المسمى (مسرح الفن) وكيف أسهمت هذه الجولة فى إقامة (ستوديو الممثل الشهير) وماذا بقى منه حتى الآن ؟

ومن الاتحاد السوفيتى كان (أنا تولى سيمليا نسكى) ، (أنا تولو فاسيليف) ، (ناتاليا كريموفا) الذين مضوا فى تاريخ تجربته وتحليله نسقه وطرح مفاهيمه المسرحية فى سياق تختلف كثيراً من (الدو جما) التى حكمت تعاليمه فى الفترة الستالينيه .

مثل المؤتمر جميع قارات العالم باستثناء القارة الأفريقية التى غابت تماما عن هذه التظاهرة الثقافية وإن المرء ليتساءل عن أسباب هذا الغياب خصوصا إذا ما عرفنا أن كتب ستانسلافسكى قد ترجمت إلى العربية فى مصر منذ وقت طويل فى أواخر الخمسينات (حياتى فى الفن ١٩٥٩) وإعداد الممثل ١٩٦٠ . وقد ترجمها فى هذه الفترة دريني خشبة ، بجانب ذلك فإن عددا لا بأس من المخرجين المصريين كان تكوينهم المسرحى لفترة من الزمن داخل الاتحاد السوفيتى والدول الاشتراكية .

هذه الترجمات وهذا الاحتكاك بتراث ستلانسلانسكى واكب زمنيا الترجمات الفرنسية مكتبة فى فرنسا ، نرى ماذا سوف تكون رؤية المخرجين المصريين أو غيرهم من الأفارقة فى تأثير ستلانسلانسكى على المسرح فى بلادهم ، أكيد الاجابة لن تكون واحدة فالسياق الثقافى والحضارى سوف يفرض بالقطع إجابته الموضوعية . وغياب هذه الشهادات الافريقية يفرض علينا أن يحاول من حين لآخر أن تقيم تجاربنا المسرحية والتأثيرات الوافدة عليه وما تركته من بصمات فى حياتنا المسرحية والإضاع جهد الكثيرين كأننا نسير فى قطار لا محطات له وكأننا أولئك البشر الذين ضاعت منهم الذاكرة .

وبهذه المناسبة وجهت جريدة (ليبراسيون) الفرنسية إلى ثمان من المخرجين الذين شاركو فى هذا المقرر السؤال التالى (فى بلادكم وفى ممارستكم كمديرر للممثلين ـ ما هو الدور الذى لعبه ستانسلافسكى ؟) .

الاجابات التى تم الحصول عليها تعكس إلى حد كبير المناخ العام الذى ساد جو المنافسات ـ أى الحاجة الملحة إلى إعادة رؤيته من جديد بعد مضى خمسين عاما وفاته . أو كما يقول جان بير تيبودا فى نهاية المقال الذى كتبه على نفس الجريدة ولنفس المناسبة « إن هذا الستانسلافسكى الموزع على حدود حقيقتين تاريختين وبين نظريتيه هو ما يفيد إكتشافه اليوم والذى يشبه الممثل المعاصر الذى عرف كيف يبنى له أساسه الدبالكتيكى ، مستبشرا أناة وذاته العميقة ومعتمدا على أدوارة الحجمية ومتجاوزا « هذا الوجود المزدوج ، هذا التوازن من الحياة والتفسير الدرامى الذى يحكم عمل الفن » .

مناقشات حول منهج ستانسلافسكى

١ ـ بيتر ستين (ألمانيا الاتحادية) .

(منهجه حيله من أجل محو الآثار والجروح التى يخلفها الإخراج) .

الرجل الذى كان أول من نظف (إسطبل أوجياس) الذى هو المسرح كان يدعى ستانسلافسكى إذ يحدث كل عشرين أو خمسة وعشرون عاما أن يبزغ رجل يتناول مشاكل فى صميمها ، لقد لاحظ ستانسلافسكى هذه الثنائية التى تجعل من المسرح وسيلة للمعرفة والتسلية فى آن واحد ، كم شاهد أننا لم نستطيع أن نفى هذا الدين الذى يتطلق بفن يرتبط بالعيد والوليمه والسباحة ومع ذلك فهو فلسفه ـ شيء مختلط ينتج الأشياء الأكثر دنيوية وتدنى والأشياء الأكثر سموا عن جدراة . كل هذا سبق وجوده عند شكسبير فى مسرح الأعياد الذى يصل فى مونولوج هاملت إلى درجة الوعى بالذات وإلى الاستنجاد بعالم حيث الحقيقة فيه تناضل ضد الكذب .

فى مطلع هذا القرن طور ستانسلافسكى منهجه الذى يتعارض مع الوعى الردىء المتهافت للممثل الهاوى : فبدءا من دراسته لتشيكوف أدخل ضرورة الجدية والنظام والأخلاق . وقبل كل ذلك فقد تعلمنا معه ليس مجرد أن نفك ونترجم طلاسم المشهد المسرحى .

ـ وهو اتجاه يستولى بخفة وطيش على الأفاقين والشيوخ

الروحيين « لمنهج ستلانسلافسكى » .

ـ ومثل هؤلاء يحثوننا على الاعتقاد بشكل تعسفى أن حقيقة تعبير الممثل يمكن أن تولد من الأشياء والملابس وكل شىء مساعد (إكسسوار) . ولأن ستانسلافسكى الذى كان ممثلا قبل أن يكون مخرجا ومثقفا وبالتالى محللا . ولأنه اعتبر الإخراج أعلى درجات للون المسرحى ، فإنه إجتهد على أن يمحو بدقة متناهية كل آثار الإخراج . فمنهج ستانسلافسكى هو حيلة ووسيلة من أجل إزاحة كل الندوب والجروح التى يخلفها وراءه مخرج ما . وبذلك يستطيع الممثل أن يصبح بنفسه مخرجا لتخيله الابداعى ولا سيما أنه لا يلغى أو يعاكس طاقته وأن يكون لديه حس بأن أداء الممثل يبقى بشكل نهائى غير ممكن تجميده وتثبيته ... هذا هو درس ستانسلافسكى .

٢ ـ بيتر سيللر (الولايات المتحدة)

(ممثل الأستوديو .. ممثل مزعوم)

من عادة الثقافة الأمريكية أن تخون دائما حصيلة ما تستورده ، وتأثير ستانسلافسكى هى نموذج حى لهذه الخيانات التى نحن دائما قادرون عليها ، فاستوديو الممثل ومنهج لى ستراسبيرج وواقعية هوليود المزعومة ، كل ذلك لا يمثل إلا القليل من الفائدة ... إنهم مدعون .

ستلانسلافسكى قبل كل شىء شكل عظيم من التعبير .. منهجه مؤسس على البحث عن الحياة الداخلية وكما فى تدريباته حيث كان يطلب من تلاميذه الممثلين أن يمكثوا خلال ساعة من الزمن واقفين لا يتحركون ، منفصلين الواحد منهم عن الآخر . وخلال هذا الوقت كان يصف لهم حركة مرور السيارات كان على الطلبة أن يطابقوا أوضاع أجسامهم بما كان يسمعونه . وزد على ذلك عندما كان لا يستطيع أن يغادر فراشه ـ فهم بحق أهمية الجسم الانسانى وقدراته التعبيرية الكامنة . كتاباته الأخيرة هى الأكثر إثارة وأهمية ولكننا لن نعرفها أبدا على وجه الاحتمال فقبل كل شىء النظامان الكبيران للرقابة والحظر (أى السوفيتى والأمريكى) يبدوان متفقين ، فمن جهة هناك سام جولدوين وستالين من جهة أخرى ـ طبعتان لواقعية مزعومة ستانسلافسكى الذى نعرفه ليس إلا طبعة رسمية تمت الموافقة عليها من قبل هوليود ورقابة ستالين الذين انتحباه صنما ومعبودا لهما .

٣ ـ جان بير فنسان (فرنسا)

« روابطه مع موليير محرفه »

ربما كنت مثل مسيو جوردان تعاملت مع ستانسلافسكى دون أن أعرفه ، فمن الأكيد أنه فى فرنسا يبقى من الصعب دراسته لأن الوثائق نادرة والترجمات مشكوك فيها ، عندما كنت ممثلا كان مرجعى ميرهولد ، ومع شيرو عملنا حول مفهوم المسافة البريختى « الذى يأخذها الممثل بالنسبة للشخصية التى يمثلها » وأحد النصوص الذى جعلتنى أكثر تفكيرا وتأملا كان نصا لبريخت حول ستانسلافسكى . وفى فترة تالية عملت مع « بروك » لسببين هو اتجاهه المباشر مع شكسبير وميراثه الاستانسفكىّ هذه عناصر لتكوين قديم شكلت لى سلاحا ودرعا لم أفكر فيه قط ، كان لدى أوراق رابحة ، لقد كنت أحاول أنا والممثلون أن أحدد شاعرية المؤلف وألا نعيد اكتشاف الأعمال من طريقة نسق إخراجى أو نسق معين لأداء الممثل فإذا ما اقتحمت عملا من أعمال تشيكوف فقد درس حقيقة ستانسلافسكى ـ فى المقابل روابطه مع موليير محرفة وملتوية ونظامه لا يستطيع أن يغطى كل شىء ـ اليوم أنا لا أفكر فى نظرية للممثل لكن فى حقيبة ستانسلافسكى كان ذلك شيئا ضروريا . وكممثل فنان عظيم فإن مدوناته وملاحظاته وعلاقاته بالعمل أكثر ثراء من نظريته فكل فنان لديه ! استثناءات بالنسبة لقواعده الخاصة وتلك هى حركة الحياة ذاتها .

٤ ـ أنا تسولى فاسيليف « الاتحاد السوفيتى »

« حتى تتعلم العوم يجب أن نسبح من جديد »

فى الحقيقة كل نسق يمثل مجموعة من المعارف حول موضوع ما ونسق ستانسلافسكى يتلخص فى كلمة « الحدث » وبعدها نكون أحرارا فى التصرف . ستانسلافسكى كان عبقرية مسرحية شيد للمسرح صرحا مماثلا لذلك الذى شيده ماندليف فى الكيمياء .. كل المعطيات كانت موجودة ولكنه قام بتصنيفها ووضعها داخل نسق وهذا شىء حاسم فى حد ذاته ولكن فى نفس الوقت يجب ألا ننسى أن النسق الذى ابتدعه ستانسلافسكى مطبوع مع عصره ، السؤالان اللذين طرحهما ستانسلافسكى (ماذا أفعل) « ماذا أشعر » يصوران الانسان على وجه التحديد ، فالحدث يفضى بنا إلى المشاعر والحدس الداخلى والأمر ليس كذلك من خلال لعبة الأسئلة والأجوبة ذلك أننا يجب أن نعثر على الحدث لا أن نسميه ، ولهذا السبب فإن مبادىء ستانسلافسكى تمت عبادتها وتقديسها بسهولة .

٥ ـ توماس آشير « المجر »

(منهج فرضته الدولة)

صلتى بستانسلافسكى تُفسر من خلال خصوصيات السياق التاريخى فى المجر ففى الخمسينيات التاليتيه ثم إستزراع منهج ستانسلافسكى عند أدى مخرجون من المجر دراساتهم فى المعهد الفنى وكونسرفتوار بموسكو وثم تعينهم بعد ذلك على رأس العديد من المسارح وبذلك تم إستقدام بيداجوجيه للممثل وتدريبا دائما لفترة طويلة . كان ذلك فى البداية ناجحا و مثمرا ، ولكن كل ذلك تجمد وتسمر مزخلال مصطلحات مفروضه وجامدة وتفكيرها ، منهج ستانسلافسكى تم فرضه بواسطه الدوله ومن ثم التلويح به واستخدامه كمتراس ضد كل المرطقات . وخلال عمليات الدمقراطه،مطلع الستينيات غدت سياسه المسرح أكثر حريه وبدأنا نكتشف المسرحيات التى تلاقى رواجا مثل فودفيلات أوربا الغربية . فأستبعد ستانسلافسكى إلى الوراء وفى الخلفية . الجيل الجديد الذى أنتمى إليه قادم إحياء المسرح البرجوازى باحثا بذلك على نقا معالمه فيما بعد « يرتجف » وبمحاذاة « جروتفسكى » و« ليفنج » و« ليو بيموف » ووراء « كانتور » و« ويلسوف » . آنذاك عندما كان عملى يدور حول تشيكوف استطعت أن أغوص فى قراء ستانسلافسكى بلذة ونهم . وككل أبناء جيلى تخلصت من الأحكام المسبقة التى كانت لدينا ضد هذا المجدد العظيم للمسرح .

٦ ـ ليف بودين « الاتحاد السوفيتى »

أنا لا أستعمل المصطلح الاستانسلافسكى

جاهد ستانسلافسكى طوال حياته أن يخرج كل ما هو حى وما هو روحى .

إذا كنا نبحث عن الحياة داخل المسرح فإننا لا يجب لذلك أن نعمل فقط حسب منهجه ولكن من خلال التواصل معه ، لسوء الحظ فإن أولئك الذين يطالبون بإتباع ستانسلافسكى لا يقبلون شيئا فيما يخص أعماله ولذلك فهم فى حاجة إلى عبادته . ميرهولد وستانسلافسكى امتد عملهم « فيما يتعلق بمفاهيم المكان والتركيب » إلى جذور المسرح

واكتشفو قوانين معينة للحياة بخصوص تكوين المشهد على المسرح . أحب كثيرا قراءة ستانسلافسكى . « إعداد الممثل » تحت كتابته بشكل سىء فهو عمل دوجماطيقى فقد حاول أن يكون دوجماطيقيا وهو مالم يكنه أثناء عمله . فى المقابل كتابه « حياتى فى الفن » ومدوناته أثناء الاخراج نراه فيها باستمرار يبحث عن حقيقة لم يتمكن من بلوغها وهذا شىء مثير وأخاذ ، وبنفس الطريقة فإننى أشجع تلاميذى على قراءة هذه الكتب غير أننى لا أستخدم المصطلح الاستلانسلافسكىّ .

٧ ــ جورجيو ستريهليو « إيطاليا »

كنت تلميذا لبريخت و« جوفيه » واعتبر نفسى بشكل غير مباشر تلميذا لكوبو ولكنى أعتقد أيضا أننى حفيد لستانسلافسكى . كل مخرج جاء بعده يحمل فى أعناقه دنيا له ، فهذا المعلم هو أساس الجميع ، عندما كنت أعمل مع « بريخت » كان يقول لنا يجب أن تبدؤا مع ستانسلافسكى ــ وسط ضباب عالم المسرح كنا محتاجين إلى فنارات ستانسلافسكى كان واحدا من هذه الفنارات فهو إشعاع مستمر لا ينطفىء . الأساس العام الذى أرساه يكمن أولا فى علاقة الممثل مع نفسه أو علاقته مع الشخصية التى يجب أن يظهرها على المسرح بدون افراط أو نقصان فى تجسيدها أو فى إقتلاع روحها عن جسدها . دائما هى المعرفة بالذات والآخر التى تحكم باقى الأشياء لستانسلافسكى يعلمنا أننا لا نستطيع أن نضع مسرحا خالصا إذ يجب علينا أن نتحاور مع الأشباح التى تكون الشخصيات ، فى نفس الوقت يعلمنا أن المسرح مجهول للآخرين ، إذ يوجد لديه نوع من إضفاء الطابع الاجتماعى للمسرح ويظهر ذلك حتى قبل مجىء الثورة الروسية ويكفى أن تعيد قراءة مدوناته حول « سيان الكرز » حتى نأخذ ذلك فى الاعتبار وهنا يوجد التعليم الحقيقى الذى يتجاوز كل الشعارات الاستلانسلافسكية لأن الرجل كان ضحية لتمذهب ستانسلافسكاوى مثلما كان بريخت ضحية لبريختية مماثلة ، والاكتشاف العظيم للمسرح المعاصر ستكون هى القدرة على لحم وضم تجريبى بريخت وستانسلافسكى وهما تجربتان ليستا متعارضتين ولكنهما متكاملتين . إننى لا أعيد قراءة نظريته حول الممثل ولكننى أعلمها لتلاميذى قائلا لهم : نحن هنا من أجل أن نقص حكايات ونستطيع أن نقصها بطرق مختلفة وإحدى هذه الطرق هى منهج ستانسلافسكى .

٧ ــ إنطوان ڤيتز « فرنسا »

« جعل من الممثل فنانا واعيا بحدعه التمثيل »

كنت مميزا بعض الشىء لأننى قرأته فى نصوصه الأصلية وبطريقة تعلمت الروسية عن طريق القراءة ، كنت ممثلا شابا يدرس الروسية ومفتونا بستانسلافسكى . وفيما بعد كان عملى مع الممثلين محكوما كلية ستانسلافسكى وبشكل خاص بالتحول الأخير لتفكيره الذى كونه فى مساء يوما مع حياته انقلابا دياليكتيكيا . أى « طريقة » الأحداث الجسمية البسيطة » والتى كانت موضوع المقالة الأولى التى كتبتها وفى المسرح الشعبى عام ١٩٥٣ » . . ماذا كان هدف ستانسلافسكى ؟ كان ذلك أن يجعل الممثل فنانا واعيا بخدعه التمثيل التى يقدمها . لنأخذ مثال لذلك طريقة العمل على المنضدة أنه يتضمن قراءة عميقة وتصور كل ممثل للشخصية التى يمثلها . كان ذلك فى حد ذاته ثورة فلم بعد الممثلون مجرد منفذين حرفيين ثم يأتى بعد ذلك الانتقال من طريقة المنضدة إلى « منهج الأحداث الجسمية البسيطة » الذى شكل تطورا ديالكتيكيا .

على سبيل المثال لقد عملت شخصيا وفق منهج الصفحة البيضاء فبدلا من أن نحكى للممثلين كل قصة ياجو نطلب منهم أن يذهبوا من النقطة أ إلى النقطة ب وهذا نوع من التكوين المتعسف وقراءة بيضاء « بدون تصور مسبق » ، شيئا فشيئا يقود هذا العمل المجزىء الممثل إلى تخيل ما يفعلون وإلى التساؤل عما يفعلون ، فلم يمثل ستانسلافسكى تكنيكا من أجل تعليم التمثيل بل مثل تكنيكا من أجل الوصف الحى للتمثيل . ومن أجل هذا العمل اخترع قاموسا (مترجم إلى الفرنسية بشكل سىء) . هذا القاموس جزء منه مكون من اللغة الخاصة لكواليس الممثلين الروس فى نهاية القرن التاسع عشر والجزء الآخر من القاموس العلمى لهذه الحقبة .

كان لب تفكير ستانسلافسكى هى رفع الممثل إلى مرتبة الفنان والشاعر . والسؤال الذى طرحه ــ ماذا تفعل من جديد ؟ ــ كان من أجل النضال ضد العفوية . وهنا يظهر التمثيل كفن إذ نرتجل فى يوما لكن فى اليوم التالى نعمل وفق ذكرى الأمس ، فنختار وننتقى وننظم بشكل دقيق كما لو كنا نصنع لوحة .

كانت المفارقة الأساسية التى يقع فيها الممثل عند ستانسلافسكى هى كيف يمكن للمرء أن يمثل إذا كان متعبا ؟ (جملة أساسية فى كل كتاباته) وأيضا وبشكل أساسى : كيف يمكن لمرء ما أن يمثل دور ريتشارد الثالث ! إذا لم يكن قد اغتال شخصا ما . فالمرء لا يستطيع أن يمثل دور ريتشارد الثالث إذا لم يجد فى ذاته تشابها معه فى ماضيه « ولا يحدث ذلك بمجرد شمارات وكليشيهات بتصور من خلالها شخصية المجرم » . . . ففى الطفولة فى يوما ما كنت أتعامل مع حيوان ما وأجرجره بشكل سادى « ترى هنا تماس والتقاء يمضى إلى حد بعيد مع التحليل النفسى » . . . هذه عناصر أصيلة وحقيقية فهو كان يناضل دائما ضد العفوية . . فلا يجب أن تمثل الوغد كما تمثله هذا النوع من الكوميديا (دى لارت) الشائنة التى تصنع تقدم وتتعامل مع المألوف بدءا من المسرح حتى التليفزيون ــ يقول بريخت الذى لا يعرف شيئا لا يستطيع أن يبدى شيئا . . فماذا لو أردت أن ألعب دور ريتشارد الثالث . . سأهتم بمعرفة كل القتلة وأن أدرس هتلر ويقول ستانسلافسكى هذا ليس إلا نصف الحقيقة . . فإذا لم أبحث فى نفسى عن جذور الشر التى تكون تلك الشخصية وبالرغم من أننى سأقلد هتلر إلا أن ذلك لن يقيد البته . . وهذا ما علمنى إياه ستانسلافسكى .

وهنا تكمن مشكلة الواقعية . . . . أثناء الثورة الثقافية هاجم الصينيون ستانسلافسكى بعنف مشيرين بأصابعهم على شىء شديد الخطورة . . إذا بحثنا فى ذاتنا عن جذور الشر حتى تمثل ريتشارد الثالث فلن نستطيع أن نفعل هذا دون أن نحب الشخصية وبشكل آخر سندافع عنها . وهذا هو منطلق الواقعية ، فالصينيون يتهمون الواقعية بأنها طريقة لتنفيذ الجريمة مقارنين إياها بالفنون البدائية أو بمسرح القرون الوسطى . النقد الذى وجهه كل من (ميراهولد) و(بريخت) لواقعية ستانسلافسكى يشتمل على ضرورة أن ندمج فى التمثيل وجهة نظر الممثل حول شخصيته فالممثل البريختى يبتعد عن الواقعية لأنه يأخذ فى اعتباره هذا الحلم . . (ميراهولد) بدوره يعيد بناء مفهوم التوظيف فى المسرح . . . كل أعمالى تضمنت التعامل مع كل هذا ◆

عن جريدة ليبراسيون الفرنسية الصادرة فى ١٩٨٨/١١/٢

المخرج والتصور المسرحى

كتاب للمخرج : أحمد زكى
تحليل وتعليق : سعد أردش

صدر مؤخراً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، من تأليف المخرج المسرحى أحمد زكى : «المخرج والتصور المسرحى» ، وهو كتاب صغير الحجم ، يقع فى ٢١٧ صفحة من القطع المتوسط ، وسعر الغلاف متواضع إذا قورن بأسعار الأغلفة فيما تخرجه المطابع فى السنوات الأخيرة ، والحق أن الهيئة المصرية العامة للكتاب تستحق كل تقدير لإصرارها على دعم الكتاب الذى تصدره ، فى مواجهة الشر الذى تمارسه دور النشر الخاصة ؛ ذلك أن الهيئة تضع فى أعتبارها أن الثقافة تحتاج إلى نفس الدعم الذى تقدمه الدولة للنوعيات المختلفة من الزاد المادى .

الكتاب إذن صغير الحجم ، رخيص الثمن ، ولكنه على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة للجماهير والمسرحيين على السواء ، لأنه ــ فيما أعلم ــ الكتاب الأول الذى يتصدى ــ باللغة العربية ــ لأسرار الأبداع المسرحى عند المخرج وزملائه من فنانى المسرح ، فى صياغة العرض المسرحى ، ولأنه الكتاب الأول الذى يتصدى لهذا العالم من السحر والشعر والمتعة والأمتاع بلغة عربية علمية ، ترتاد المجال التقنى والحرفى ، وتحاول التخلص من اللغة الأنشائية ، ومن التعبيرات الانطباعية ، التى تسود مساحة كبيرة من الدراسات فى المجال المسرحى .

هو مهم بالنسبة للجماهير لأنه يطرح عليها اللغة الصحيحة لأقتحام عالم المسرح وتذوقه ، عن علم بأصول الحرفة والصياغة والصناعة فى إبداع الدراما فى أدب المسرح وفى العرض المسرحى على السواء ، فقارىء المسرحية فى كتاب أو المتفرج على عرض مسرحى فى الدار المسرحية ، تتحقق له المتعة الكاملة ، ذهنياً ووجدانياً ، إذا كان عالماً بأسرار هذه المهنة الشاعرية ، الساحرة ، المركبة ، التى تضم فى إطار الفضاء المسرحى كل الفنون : أدباً ، وتشكيلاً ، وتعبيراً . والأسرار لا يمكن أن تنكشف أمامه إلا من خلال شرح تفصيل لتكنولوجيا اللعبة . والمسرح فى حقيقته لعبة تستلهم الواقع لتعيد إبداعه من خلال خيال الفنان ولكنه لعبة علمية ، يسلك رجل المسرح طريقه إليها من خلال سلسلة طويلة من العلوم الأنسانية والتكنولوجية ، ومن هنا فإن من يتعرض لهذه اللعبة المسرحية تنظيراً أو تطبيقاً لابد أن يرتاد هذه العلوم أو يستشرف مداخلها على الأقل ، وميزة مثل هذا الكتاب تتأتى فى أنه يوفر على المتفرج عناء الاطلاع على كل هذه العلوم ، لأنه يقدم تصوراً جامعاً لدراما الأدب ، وللدراما العرض ، بكل ما يدخل فى الدراما من علوم النفس ، والجمال ، والاجتماع ، والعمارة ، والقانون ، والأدب ، والدراما ، والتعبير ، والتشكيل ، والسياسة ، والاقتصاد . . . الخ .

وهو مهم بدرجة أكبر بالنسبة للمسرحيين ، فى المؤسسة العلمية التعليمية وفى المسرح العامل على السواء ، من حيث أنه اجتهد ما وسعه الاجتهاد فى طرح معجم عربى لتقنيات الفكر والفن فى المسرح ، يضيف إلى إبداعات المترجمين والمؤلفين المصريين والعرب فى هذا المجال خطوة هامة إلى الأمام ، تيسر الطريق أمام أولئك الذين لا يمتلكون ناصية اللغة الأجنبية كمصدر للبحث العلمى من ناحية ، وتحفز الآخرين من ناحية أخرى على تعريب الفكر المسرحى ، والفن المسرحى ، توصلاً إلى مسرح عربى عربى .

نستطيع إذن أن نقول إن الكتاب خطوة إيجابية على طريق تأصيل المسرح فى المساحة العربية ، وفى إطار اللغة العربية ، لأنه يشكل بداية صحيحة لطريق لا أظنها قصيرة ، هى طريق تيسير تكنولوجيا الدراما ، وتكنولوجيا العرض المسرحى ، مقروءة ومفهومة باللغة العربية ، لغة إبداعنا المسرحى العربى .

عرض الكتاب

يبدأ الكتاب بتصوير قصير ومقدمة قصيرة ، يطرح فيهما الكاتب حقيقة هدفه من هذا البحث وأهميته بالنسبة لحياتنا المسرحية .

أما متن البحث فيشتمل على أبواب ثلاثة ، جعل لكل باب منها عنواناً رئيسياً ، ثم عالج موضوع كل باب فى ثلاث مباحث ، على الوجه التالى :

الباب الأول : عناصر الأبداع .

١ - طبيعة المتعة .

٢ - مقومات المسرح .

٣ - البحث عن فلسفة فى المسرح المعاصر .

الباب الثانى : الأصالة والمعاصرة .

١ - المسرح الأغريقى والمخرج المعاصر .

٢ - شكسبير والمخرج المعاصر .
٣ - المسرح الحديث .

الباب الثالث : طريق الأخراج .
١ - الأساليب .
٢ - العمارة المسرحية .
٣ - الممارسة المسرحية .

وينتهى الكتاب بثبت للمراجع التى اعتمد عليها الكاتب فى إبداع دراسته الجادة الشيقة ، وهى لا تزيد عن أحد عشر مرجعاً ، سبعة منها أجنبية لمجموعة من مشاهد رجال المسرح فى التاريخ المعاصر ، يتميز بينهم على وجه الخصوص قسطنطين استانلا فسكى صاحب «المنهج» ومؤسس مسرح الفن بموسكو ، وبرتولد بريشت ، صاحب المسرح التعليمى والملحمى ، أما المراجع العربية فيتقدمها «قالبنا المسرحى» للرائد توفيق الحكيم ، ثم مرجع هام للدكتور سمير سرحان «تجارب فى الفن المسرحى» ، وآخر للدكتور عبد العزيز حمودة «المسرح السياسى» ، أما المرجع الرابع فللكاتب نفسه «المسرح الشامل» .

ولا شك أن القارىء سوف يدرك من هذا التبويب أن الكاتب قد وضع فى اعتباره عند تخطيط كتابه أن يدخله فى صميم اللعبة التقنية المسرحية .

التصدير والمقدمة .

منذ اللحظة الأولى ينبهنا أحمد زكى بأن الكتاب «دراسة متواضعة فى أصول العرض المسرحى ... بهدف تحقيق الوجود الحى للعرض المسرحى» وسنرى رويداً رويداً أن ما يعنيه «بالوجود الحى» ، هو قدرة رجل المسرح على طرح رؤى جديدة ، وتفاسير جديدة ، للتراث المسرحى القديم ، من خلال المواجهة المعاصرة : فكراً ، وتقنية . ثم هو يرتب على هذا نظرية جديدة فى تفسير أزمة المسرح فى زماننا فيقول «. . .



إن هذا التعبير (يعنى أزمة المسرح) غير دقيق لتشخيص حالة المسرح فى أى مكان أو زمان . وعادة ما يربط المتشائمون حالة ضعف المسرح وأزمته بالأفتقار إلى النص الجديد . أما الأوروبيون فقد تخطوا بل كسروا هذه القاعدة أو ركزوا اهتمامهم على المسرح كحركة دينامية متعددة الجوانب ، لا تحدها حدود النص الجديد . . . فقد نما الاوربيون إلى تنشيط الحركة المسرحية بأعادة تناول المسرحيات القديمة و (إحيائها) برؤى جديدة . . . » .

وأيا ما كان رأينا فى هذا التفسير الجديد لأزمة المسرح فى بلادنا فأننا نتفق مع الكاتب تماماً فى أن ندرة النص المسرحى الجديد الجيد لا يقوم وحده أساساً لأزمة مسرح ، كما نتفق معه تماماً فى أن إحياء التراث المسرحى القديم برؤى جديدة نابعة من الواقع الاجتماعى الجديد ، زاد جوهرى لدفع الحيوية فى الحياة المسرحية ، بل نضيف إلى ذلك أن افتقار الحركة المسرحية عندنا إلى تناولات جديدة للتراث القديم يشكل فى حد ذاته وجهاً هاماً من أوجه الأزمة . على أننا نتفق تماماً على أن هذا الطرح يقدم بشكل واضح هدف هذه الدراسة العلمية ، ويؤكد ضرورتها ، كمحاولة من المحاولات العديدة لكسر حدة لحظة الضيق التى يمر بها مسرحنا اليوم ، من خلال تخطيط جديد لحركتنا المسرحية ، يتضمن العديد من أعمال التراث المسرحى القديم ، أجنبياً كان أو عربياً . وأحب أن أذكر بهذه المناسبة أن ازدهار الستينات لم يكن مستنداً كله إلى النصوص المصرية الجديدة ، بل كان نابعاً أيضاً من الاحتفاء بالكثير من النصوص القديمة فى الزمان ، أو البعيدة فى المكان ، قدمت برؤى إخراجية جديدة .



الباب الأول

يتناول الكاتب فى هذا الباب بشكل واضح وسهل القراءة بالنسبة للمتخصص وغير المتخصص عناصر الأبداع فى العرض المسرحى من وجهة النظر إلى عمل المخرج المعاصر أولاً ، ثم من وجهة نظر الجمهور المشارك فى العرض : مشاهدة ، ومتعة ، وحواراً داخلياً بالعقل أو بالوجدان أو بهما معاً لما يشاهد .

وهو يطرح تحت عنوان «طبيعة المتعة» تحليلا علمياً لحالة الممثل والمتفرج من حيث الذاتية والموضوعية ، أو بمعنى آخر بين الخيال والعقل ، وبين الأيهام والصنعة (الحرفة) . والحق أن التناقض الذى استوقف الكثيرين من الفلاسفة والنقاد بين استلهام الفن لواقع الحياة من ناحية ، وبين مثالية الفن من ناحية أخرى قد حسم على مستوى الفن وعلى مستوى الفكر ، من خلال المحاورات والتجارب التطبيقية التى تمت فيا بين النصف الثانى من القرن الماضى والنصف الأول من القرن العشرين . إننا عندما نقرأ مسرح بيراندللو ، أو نستوعب إنجازات فاجنر فى الدراما الموسيقية ، أو نتصفح أورجانون بريشت وأعماله الملحمية الكبيرة ، نستطيع أن نسلم على الفور بأن العرض المسرحى — شأنه شأن كافة الفنون — هو طقس احتفالى يتم من خلال مشاركة الجمهور للفنانين فرجة ، ومتعة ، وحسّاً ، وأن المتعة تتناسب تناسباً طردياً مع قيمة وعمق وذكاء مهارات هؤلاء الفنانين ، أو بمعنى آخر : مع عبقرية الصنعة ، الحرفة ، الأبداع . فالنص العبقرى لا يقوم على القصة أو الحدوته وإنما يقوم على الحدث ، والممثل العبقرى لا يكتفى بقراءة الحوار وإنما يوظف أدواته الحية لتقديم المعادل التعبيرى الخارق للحدث الدرامى ، والمخرج العبقرى يقتحم عقول الجماهير ووجدانهم بخلفيه إبداعية تستنطق السحر الكامن فى الفراغ المسرحى المجرد ، بصرف النظر عن أية مشابهات يعتدها النص المسرحى ، أو الشخصيات المسرحية ، أو المتفرج نفسه ، بين العرض المسرحى والواقع الاجتماعى . من هنا تظل أعمال المسرح الأغريقى ، وأعمال شكسبير وكتاب عصر النهضة ،

وأعمال المعاصرين من أمثال إبسن وتشيكوف وميللر وبريخت وغيرهم ، حية تعبر عن أحلام المجتمع الأنسانى المتطلع إلى العدل والحرية والسلام ، رغم تباعد الأماكن والأزمنة . ومن هنا يظل التراث الموسيقى الخالد ، وتراث الباليه والأوبرا محافظاً على تحقيق الحوار الحى مع الأجيال المتحددة .

ولكن الحق أيضاً أن جانباً كبيراً من فنانى مسرحنا ومن جمهورنا على السواء ، مازالوا يتعاملون مع العرض المسرحى من خلال منطق «الأيهام» و «الاندماج» و «التقمص» ، وكلها مصطلحات قديمة سقطت ، كانت تخلط بين الواقع والفن وهذا الخلط من إفتقدنا إلى نظرية واضحة فى فلسفة الفن : « إن الدموع التى نذرفها لوفاة بطل فى المسرح ، ليست هى الدموع المؤلمة التى نذرفها فى الحياة ، وضحكتنا تلقائية تنبض بالابتهاج ، لأننا فى المسرح لا نعيش حياة واقعية ، بل حياة مسرحية ، حيث يوجد الخيال جنباً إلى جنب مع العقل . وحيث يكون البعد عن الواقعية بمثابة رمز للواقعية . . . » هكذا يقرر بحق أحمد زكى فى صفحة ١٤ ، ليؤكد لنا ، فنانين وجمهوراً ، أننا فى العرض المسرحى نشاهد إبداعات تقنية ، وأن الفنان المسرحى يجب أن يبذل جهده ــ من خلال ثقافة وسيطرته على أدواته ــ ليعرض علينا مهارات متجددة ، نطرب لها ونستمتع ، ونصفق لحسن استعماله لصوته ــ طبقة وحجماً ولوناً ، ولانفعاله ــ رقة وحناناً ، أو خشونة وثورة ، أو حنيناً ولوعة ، ولحركته وإشاراته ومالها من دلالات مفجعة أو مبهجة ، وإيقاعاته المتغيرة سرعة وإبطاءاً لتجسيد الأحداث المعنوية والمادية ، كلاعب السيرك عندما يقفز قفزة الموت فنمسك أنفاسنا رعباً وشفقة ، حتى إذا اجتاز القفزة فى مرونة الراقص الماهر ، انطلقت أكفنا تصفق فى بهجة وجنون . ولا تفوت الكاتب الأشارة إلى فضل منهج بريشت فى تنظير المواجهة الموضوعية بين الممثل والجمهور من خلال عوامل التبعيد والتغريب ، فقد نبهنا بريشت ، وبحق ، إلى ضرورة يقظة العقل خلال اللعبة المسرحية ، ووراء كل الأحداث ، حتى ندرك أننا فى مواجهة فعل إبداعى مرسوم ومخطط وبتعمد ، الغاية منه ــ إلى جانب المتعة ــ إدراك الحقائق بشكل أوضح . وخلاصة القول أننا «يجب ألا تقتصر متعتنا على العواطف التى يثيرها المسرح فحسب ، بل يجب أيضاً أن نستمتع بالأبداع نفسه» .

وتحت عنوان «مقومات المسرح» يتحدث الكاتب عن نشأة المسرح الأول من رحم الشعيرة الدينية فى أفريقيا واسيا وأوربا ، وأن هذه النشأة قد أخفت على المسرح نوعا من الشموخ والأحساس بالعظمة ، كتلك التى نحسها ونستمتع بها عندما نشاهد الأعمال المسرحية الخالدة كايتنجون سوفوكل ، أو هاملت شكسبير ، أو بستان الكرز لأنطون تشيكوف ، ثم يتطرق مرة أخرى إلى فكرة «المحاكاة» التى أدخلها على المسرح رواد الطبيعية والواقعية ، ليدفعها مستشهداً بأقوال تايرون جيثرى الأنجليزى : إن الناس لا يصدقون أن ما يرونه أو يسمعونه على منصة المسرح يحدث فى الواقع . . . » ثم بأقوال الشاعر جوته الألمانى : «إن أعظم مشكلة للفن ، هى أن يسبب الوهم بوجود واقع أعظم . . إن عليه أن يجعل هذا الظهور واقعياً جداً ، لدرجة ألا يبقى أخيراً إلا شىء واقعى عادى ، يعتبر محاولة مصطنعة» . على أن المؤلف لا يذهب إلى إدانة مرحلة إبداعيه تاريخية لحساب مرحلة أخرى ، بل إنه يدعو فنان المسرح إلى إستجلاء الطرائق التى استعمل بها الفنانون ادواتهم على مر التاريخ ، أيمانا وتسليما بأن هذا التطور التاريخى إنما هو مجرد «ترتيب آخر للعناصر التى كانت قد استخدمت من قبل ، ولكنها اليوم تعكس البصمة الخاصة بعصرها» . يريد المؤلف أن يقول فى النهاية إن موازين المسرح المعاصر تنظر إلى تطور الأشكال المسرحية عبر التاريخ ، إبتداء من الطقس الدينى ، صعوداً إلى أعمال التراجيديا والكوميديا عند الأغريق ، مروراً بحلبة المصارعة عند الرومان ، وانتهاء إلى عبثية يونسكو وبيكيت وآراموف ، بما فى ذلك لحظات الواقعية ــ ومن بينها الواقعية المصرية فى الستينات ــ نظراتها إلى اللعبة التقنية التى يعيد الفنانون المسرحيون ترتيب عناصرها على الدوام مواءمة مع زمانهم ومعطيات حضاراتهم ، ولكن المسرح يظل على الدوام تلك اللعبة الممتعة التى لا تحاكى الواقع ، حتى وإن كانت تستلهم بعض إشعاعاته .

وفى المبحث الثالث من الباب الأول يتحدث المؤلف عن «البحث عن فلسفة فى المسرح المعاصر» ، وفى هذا المبحث يكرس فكرة تفسير النص القديم أو النص التراثى ، ويصرف النظر عن مشاكل إخراج نص مؤلف على قيد الحياة ، وخاصة إذا كان مواطناً لبلد المخرج ، والحقيقة أن هذه التجربة قد تثير بعض المشاكل ، ولكنها مشاكل محدودة ويمكن حسمها مهما كان التناقض بين المؤلف والمخرج حاداً .

ويطرح المؤلف فى هذا المبحث أفكاراً ثلاثة على درجة شديدة من الأهمية بالنسبة لأخراج نص من الزمن الماضى :

١ - حاجتنا إلى فلسفة واضحة ، عند تناول نصوص التراث القديم ، لعرضها على جماهير المسرح المعاصر . وقد افترض المؤلف بشكل مطلق أن المسرح المعاصر ، والمخرج المعاصر ، يفتقران إلى تلك الفلسفة ، ورتب على هذه الفرضية نتائج تشكل فى مجملها نوعاً من خيانة الأمانة بالنسبة لكتاب هذه النصوص ، وكان المثل الحاد الذى ضرب لتأكيد هذه الخيانة مثل المسرح التعليمى عند بريخت (صفحة ٢٢٥ وقد أخطأت المطبعة ووضعت اسم استلانسلافسكى مكان اسم بريخت) ، على أساس أن بريخت يقيم مسرحه التعليمى والملحمى على أساس الفلسفة الماركسية .

وهذا صحيح ، وصحيح أيضاً أن الكتاب الذين أخذ عنهم بريخت كشكسبير وسوفوكليس وبرنارد شو وبعض الكتاب الكلاسيكيين فى آسيا لم يكونوا يعرفون شيئاً عن الماركسية التى ولدت وشرعت بعد زمانهم ، أو بعيداً عن مكانهم ، ولكنى لا أشك فى أحمد زكى يعى وعياً كاملاً أن بريخت ليس مخرجاً فحسب ، وأنه (مؤلف مخرج) مارس حقه الكامل المشروع ــ كمؤلف ــ فى أن يتناول البنى التراثية فى صيغة علمية حديثة ، وبرؤية كاتب حديث ومعاصر ، ومن هنا فلم تعد هذه النصوص الجديدة ملكاً لكتاب التراث ، بل هى ملك خالص لبريخت كمؤلف مفسر معاصر ، حتى ولو كان تفسيره لفكر كتاب التراث يتخذ من الفلسفة الماركسية أساساً ، والقول بغير هذا يخاطر بأدانة كتاب عصر النهضة كراسين وكورنى ومن بعدهما من كتاب العصور التالية حتى القرن العشرين ، فقد تناولوا التراث المسرحى القديم برؤى مختلفة ، وفلسفات مختلفة ، وصلت إلى تناول سارتر لمأساة (ألكترا) تحت منظور الفلسفة الوجودية على سبيل المثال . ولا شك أن بريخت مخرجاً يحاسب على إخراجه لنصوصه التى يعتبر هو مؤلفها . هذا الوضع يتجاوز فى الواقع وضع المخرج المعاصر للنص القديم تجاوزاً مشروعاً . ولكن قضية إخراج النص القديم ــ حرفياً ــ تطرح نفسها ، من حيث الأمانة قبل فكر المؤلف الأصلى وأسلوبه من ناحية ،

وقبل المخرج المعاصر وجمهوره من ناحية أخرى ، وهو الأمر الذى يحتاج حقاً إلى فلسفة واضحة فى ذهن المخرج المعاصر ، وأنا أتفق مع المؤلف على أنها معادلة صعبة ولكنها ممكنة فى حالة قدرة المخرج المعاصر ، من خلال الثقافتين القديمة والحديثة . وفى يقينى أن الكثيرين من رواد الأخراج وأساتذته فى العالم المعاصر قد تناولوا أعمال التراث المسرحى القديم ، من منظور فلسفة معاصرة نابعة من واقعهم الاجتماعى أولاً ، ومن تقنياتهم المعاصرة ثانياً . إنما يجب أن نفرق بين سلطات المؤلف المعاصر وسلطات المخرج المعاصر .

٢ - مسئوليات المفسر المبدع ، بين القديم والحديث ، وكيف أن المخرج لا يجوز له أن يزيف الأثر القديم بألغاء البعد الزمنى ، أو البعدين الزمانى والمكانى معاً ، وكيف أنه يجب أن يلتزم بأبعاد (التغريب) الذى يتمثل فى أى أثر قديم ، فلا يحاول أن يمسخه بنقله إلى الزمن المعاصر بأزيائه وعاداته وسلوكياته . وهذا شق واحد من القضية . والشق الثانى أن المخرج المعاصر لا يستطيع أن يتجاهل الأختلاف بين أذواق الأقدمين والمعاصرين ، ولا أن يهمل متغيرات العلم والحضارة والأيقاع بين القديم والحديث .

وعلى ذلك فأن المخرج المعاصر ملتزم بأقامة التوازن الحاد بين القيم التراثية الخالدة — التى تظل تشكل جسراً دائماً وثابتاً بين كافة العصور وكافة الأجيال حتى نهاية العالم — وبين المعاصرة بما تحمل المعاصرة من تحولات اجتماعية وفكرية وعلمية وفلسفية . ولا شك أن المخرج المعاصر — المفسر ، الجدير بأن يكون مفسراً — كفيل بأقامة هذا التوازن من خلال أمرين أساسين : فلسفته الأجتماعية المعاصرة ، وتقنياته المعاصرة ، إن أنيتجون سوفوكليس تظل حتى اليوم تطرح على جماهير عصرنا مشكلة العلاقة بين الحاكم والشعب ، ولكن المخرج المعاصر لن يقدمها كما كانت تقدم لجماهير الأغريق — بصرف النظر عن ضآلة معلوماته عن هذا الأمر — لأسباب بديهية ، منها على سبيل المثال أن معنى القدر قد تغير بفعل الرسالات السماوية أولاً ، وبفعل النظريات العلمية المتواترة ثانياً ، وبفعل تطور إيقاع الحياة ويسر الاتصالات ثالثاً . ولكن كل هذا لن يؤدى بالضرورة إلى تمزيق النص الخالد والعصف به ، ولا إلى إهمال عنصر التغريب الذى يشكله كأثر قديم عن طريق (تحديث) بيئته التعبيرية والتشكيلية والنفسية . التوازن إذن هو قضية تقنية ، وليس قضية أسلوب ، وهذه هى النقطة الثالثة .

٣ - الأسلوب والتقنية ، وهنا يفرق الكاتب — بحق — بين ما هو أسلوب ، وما هو تقنية . فالأسلوب متمثل فى النص المسرحى ، قديمه وحديثه ، وهو ملك للكاتب ، وهو يفرض نفسه على المخرج وعلى العرض المسرحى فى كافة تفاصيله ، لأنه عنصر من عناصر أمانة المخرج قبل النص . أما التقنية (التكنيك) فهى عنصر متغير بتغير الزمان والمكان ، وبالتقدم العلمى والتكنولوجى ، وبتطور الذوق الاجتماعى . وعلى سبيل المثال فأن تقنيات الممثل ليست أمراً ثابتاً ، ولكنها تتغير وتتطور بتطور ثقافة الفنان من خلال ثقافة مجتمعه — انظر مثلاً إلى الفرق الشاسع بين واقعية استانسلافسكى وواقعية بريخت ، أو بين رومانتيكية القرن الثامن عشر ورومانتيكية عصرنا الجديدة . . !! .

الباب الثانى

يضع الكاتب للباب الثانى عنواناً «الأصالة والمعاصرة» ، ولأن هذا المصطلح قد اتخذ فى الأرض العربية — وانطلاقاً من المسرح بالذات — منذ أوائل الستينات منظوراً مصرياً عربياً قومياً ، يتصل بالبحث عن مسرح عربى شكلاً ومضموناً ، يقوم على الجذور التراثية العربية فى المسرح الشعبى وفى الأدب الشعبى والرسمى ، ويخلع عنه ثوب المسرح الغربى الذى استقى منه مادته الأولى فى منتصف القرن الماضى ، أحب أن أنبه القارىء إلى أن الكاتب يتخذ له منظوراً أكثر اتساعاً فى الزمان والمكان ، إنه منظور عالمى ، يبحث من خلاله عن أكثر السبل ملاءمة لتفسير «المسرح القديم» فى كل زمان ومكان ، وإن كان قد اختار للتطبيق المسرح الأغريقى ، ومسرح شكسبير ، والمسرح الحديث ، ولم يضع فى اعتباره المسرح خارج نطاق الحضارة الأوربية قديمها وحديثها ، بما فى ذلك روسيا القيصرية فيما قبل ثورة ١٩١٧ . ولا شك أن تناول المسرحين القديم والحديث فى آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية من خلال هذا المنظور يحتاج إلى جهد تأسيسى جديد ، أرجو أن يتاح للكاتب رجل المسرح أحمد زكى أن يتوفر عليه لاستكمال دراسته الجادة .

وفى الباب الثانى يتناول الكاتب على مستوى التطبيق نفس الخطوط الفلسفية التنظيرية التى طرحها فى الباب الأول ، حيث يأخذ بيد فنان المسرح والمتفرج على السواء فى جولة عبر تاريخ وتطور المسرح القديم : كيف نشأ ، ولماذا ، وما هى العلاقة العضوية بين الجماهير والظاهرة المسرحية التى نمت بذرتها الأولى فى أحضان الدين ، وكيف تحولت هذه العلاقة إلى مؤسسة ثقافية تدعمها الدولة وتحتفى بها الجماهير ، بحثاً عن مستقبل أفضل .

كيف ولدت كل من التراجيديا والكوميديا العظيمتين فى أثينا العصر الذهبى ، وكيف تحول المسرح بعد ذلك إلى تسلية الأباطرة الرومان ليسقط من ثم فى غيابات عصر الظلمات ، حتى تتلقفه الكنيسة المسيحية مرة أخرى لينبت بذرة جديدة فى حضن الدين الجديد ، تنمو وتزدهر وتثمر فى عصر ذهبى آخر هو عصر ذهبى آخر هو عصر النهضة ، ثم كيف أن الثورة الصناعية الحديثة ، والحروب الحديثة بآلياتها وإيديولوجياتها وتكنولوجياتها قد أدت إلى دورة مسرحية جديدة ، على أسس من المذاهب الفنية والفلسفية الجديدة ، حتى فيما يتصل بتناول المعاصرين للأفكار الكلاسيكية القديمة ، أو للأعمال الكلاسيكية القديمة .

والحقيقة أننى تساءلت فى اللحظة الأولى : لماذا هذه الجولة فى التاريخ والتطور التاريخى للظاهرة المسرحية بعناصرها المعمارية والأدبية والدرامية والتشكيلية والتعبيرية ؟! . . ولكنى أدركت فى النهاية أن الكاتب على حق ، من حيث أنه لا يوجه كتابه للمتخصصين الذين يفترض يهم العلم بكل تفاصيل هذه التطورات فحسب ، وإنما يوجهه أيضاً للجماهير التى تشكل الركيزة الأساسية للمؤسسة المسرحية الحية . وهذا توجه مشكور للكاتب فى وقت كاد فيه التليفزيون ومشتقاته أن يخنق المسرح ويعصف بمفاهيمه وعلاقاته كمؤسسة ثقافية شكلت أول برلمان حى فى التاريخ ، ومازالت ، وستظل يحتفظ بهذه الخصوصية ، رغم التطورات التكنولوجية الهائلة فى وسائل التعبير العلمية الحديثة ، وما تختلط به رسالتها بين الأعلام والثقافة .

من هنا يعود بنا الكاتب مرة أخرى — على أرض التطبيق — إلى تأصيل فكرة المسرح مسرحاً ، أو المسرح المجرد ، أو المسرح الفقير . ويؤكد أحمد زكى — بحق — ما يذهب إليه جميع فلاسفة المسرح ، من ديدرو إلى جوته ويبرانديللو وبريخت ، ومن بعدهم أرتو وجروتوفسكى وبروك ، من أن المسرح كان أبداً وسيظل ذلك الفراغ المجرد الذى يعيد الفنان تشكيله بالكلمة والحركة

والأيقاع ، أى عن طريق توظيف التقنيات العديدة الثرية التى تنبض بها أدوات الفنانين المبدعين ووسائل التعبير المسرحية ، وأنه إذا كانت بعض المناهج قد أغرقت فى استقراء الواقع الاجتماعى المعاشى – كمنهج استانسلافسكى وتابعيه – فأن الهدف من هذا الاستقراء ليس بالمرة نقل الواقع ، أو محاكاته ، أو تجسيده ، وإنما فقط الاسترشاد به فى تحقيق صدق فنى ، يكاد أن يلامس الصدق الحقيقى – الواقعى – ولكنه قد يتفوق عليه ، بل إنه فى اعتقادى يجب أن يتفوق عليه حتى يصيبنا بالدهشة والاندهاش ، وهما مثار المتعة الحقيقية فى الفن .

ومن هنا يؤكد أحمد زكى على حقيقتين هامتين : أن الأصل فى العرض المسرحى أن يكون حرفة تعتمد على مواهب الفنانين وعلى الوسائل التى تكسب الفضاء المسرحى سحره ، وأنه ليس مطلوباً من المخرج المعاصر أن يقدم لنا المسرحيات القديمة كما كانت تقدم فى عصرها ، وإن كان ملتزما فى نفس الوقت بالأمانة فى مواجهة هذه الأعمال الخالدة ، كلمة وأسلوباً ومناخاً وإيقاعاً وفكراً . . الخ . ، وإنه يستطيع أن يحافظ على هذا كله وهو يعبر عنه بتقنيات عصره وحضارته ومجتمعه ، دون أن يلجأ إلى إلباسها الأزياء الحديثة ، ودون أن يتمسك فى نفس الوقت بحرفية الواقع التاريخى والجغرافى كما فعل استانسلافسكى وجورج الشاروودون فايتر عندما أرسلا بعثات إلى روما لتحقيق هذا الواقع . هنا نقطة التوازن الصعب ، أو الحل الوسط كما يسميه أحمد زكى ، وتحقيقها رهين بتمثل المخرج المعاصر للثقافتين : ثقافة القديم وثقافة العصر . والحق أن الكاتب قد استطاع من خلال دراسته المتأنية على جوانب المسئولية الشديدة فى وظيفة المخرج المفسر ، ومدى ما يجب أن يأخذ به نفسه من دراسة علمية وفنية ومتخصصة ، وما يجب أن يتميز به من مواهب ورؤى تفتح أمامه الطريق على الماضى والحاضر ، ليحاور الجماهير من خلالها فى تنبؤات ورؤى المستقبل .

وفى المبحث الثالث من هذا الباب ، وتحت عنوان «المسرح الحديث» يطرح الكاتب جوانب الجدل القائم بين المسرحيين حول جدوى تطبيق منهج استانسلافسكى – أو طريقته – على المسرح القديم . وإثارة هذا الجدل الآن مطلوبة ومفيدة فى آن واحد : هى مطلوبة على أساس أننا الآن أحوج ما نكون إلى العودة إلى مناقشة الأسس والمناهج العلمية للإبداع المسرحى ، وبوجه خاص إبداع الممثل ، وهى مفيدة لأنها تفتح أمامنا الباب مرة أخرى – بعد سنوات طويلة من الصمت – لمناقشة الجدل القائم بين النظريات والمناهج المتناقضة والمتعارضة فى إبداع الفنان ، لعلنا نعود مرة أخرى إلى مناخ البحث العلمى ، وإلى المنهج المعملى التجريبى الذى ساد السنوات الأولى من الستينات وساهم بأيجابية فى تحقيق ازدهار الستينات .

إننا مع أولئك الذين يمايزون بين المسرح الواقعى الحديث ، والمسرح القديم ، فى مجال تطبيق طريقة استانسلافسكى ، فلا شك أنه وضع تفاصيل نظرية من خلال معمله الثرى فى إخراج الأعمال الواقعية لأنطون تشيكوف ومكسيم جوركى وهنريك إبسن . . الخ . ولكننا لسنا مع أولئك الذين يستبعدون استبعاداً تاماً إمكانية الأفادة من طريقة استان فى مجال إخراج المسرحيات من كل العصور . إن القضية من وجهة نظرنا تصبح محسوبة إذا حدد المخرج مناط الأفادة من عناصر هذه الطريقة ، ذلك أن منهج البحث عند استان هو منهج مطلق للبحث فى عمل الممثل ، ونحن نعتقد أن هذا المنهج شديد الثراء ، ويظل يحتفظ بطازجيته وحداثته فى مجالات بحث الممثل فى مرحلة التدريب (البروفات) فى كل البنى المسرحية ، قديمها وحديثها ، وتحت ظل كل المذاهب من الواقعية المتطرفة (الطبيعية) إلى اللا واقعية المتطرفة (التجديد) وليس أدل على صحة هذه النظرة من احتفاء ب. بريخت باستجلاء هذه الطريقة واستثمارها أثناء عمله مع ممثليه فى البرليز أنسامبل ، بالرغم من رفضه القاطع فى (الأورجانون) لما يسميه (المسرح الدرامى) أى مسرح التغييب ، والتعايشى ، والتقمص . . الخ . والقول بغير هذا يجعلنا نتساءل : أليس الممثل فى جميع الأحوال ، وفى إطار كل المذاهب ، محتاجاً إلى البحث والتحليل فى كل صغيرة وكبيرة من معطيات النص ، والشخصية ، والكلمة ، وظلال الكلمة ومدلولاتها فى مواقعها المختلفة من البنية الدرامية ؟! . إن نظرة تحليلية للدرس الذى يلقيه هاملت على ممثل فرقته قبل العرض ، كفيلة بمساندة وتعزيز الرأى القائل بصلاحية منهج استان للتطبيق على مسرح شكسبير وغيره من المسرح القديم ، مع ملاحظة اختيار العناصر الممكنة التطبيق من هذا المنهج فى كل حالة على حدة ، ودون المساس بأسلوب النص من قريب أو بعيد ، على أساس أن بحث الممثل فى فترة البروفات ، هو بحث علمى هدفه بالدرجة الأولى استجلاء الممثل لكافة الحقائق النفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى تتصل بالشخصية المسرحية وعلاقاتها ، سواء بالشخصيات المسرحية الأخرى ، أو بمجتمع المسرحية ، أو بمجتمع الممثل نفسه ، ولكن الممثل مطالب بعد ذلك بوضع كافة نتائج بحثه داخل الأطار الأسلوبى والمنهجى للمسرحية موضع البحث ، قبل أن تحل لحظة افتتاح العرض .

الباب الثالث

تحت عنوان طريق الأخراج ، وهو طريق طويل وشاق يبدأ من استطلاع النص الأدبى واكتشاف أسرار البنية الدرامية فيه ، وهى أسرار تختلف اختلافاً بيناً عن كافة أسرار البنى الأدبية الأخرى ، ويمر باستجلاء ركائز التفسير ، وهذه مرحلة تتطلب من المخرج وضوح الرؤية بالنسبة لما يريد أن يقوله للجمهور ، ولعل أهم مرحلة من مراحل هذا الطريق الطويل هى مرحلة استخلاص هذا التفسير – أو هذه الرؤية – من فئات متنوعة من الفنانين التعبيريين والتشكيليين ، لهم إراداتهم المستقلة ، وذاتياتهم المناوئة ، واتجاهاتهم الفكرية والعقائدية المتنوعة . . حتى ولو كانت اللا انتمائية – ليصب كل ذلك فى فضاء مسرحى محدد يختاره للعرض المسرحى .

وعندما تنتهى هذه المرحلة الشاقة الطويلة التى قد تبلغ شهور ثلاثة ، وقد تصل إلى العام أحياناً وقد تطول عن ذلك أو تقصر حسب أهمية النص وما يترتب عليه من التزامات ، تبدأ مرحلة جديدة أكثر مشقة يوم افتتاح العرض ، فهناك تبدأ ردود فعل الجماهير والنقاد ، وربما مع غير الجماهير والنقاد من رجال الأمن والرقابة ، حتى ولو كانوا قد أجازوا العمل بالموافقة على النص المسرحى ؛ تحت هذا العنوان إذن يتعرض الكاتب للصعوبات التى تكتنف طريق المخرج فى مباحث ثلاثة : الأساليب ، العمارة المسرحية ، الممارسة المسرحية .

ولا شك أن دراسته للأساليب فى الفن بوجه عام ، وفى المسرح بوجه خاص ، تضيف إلى ما نشر باللغة العربية فى هذا المجال إضافة هامة ، تجلو الكثير من الغموض فى قضية الأسلوب ، وتثرى المرجع العربى فى مادة مازال حتى اليوم نتلمس تفاصيلها فى الكتب والمراجع الأجنبية .

ولعل أول ما يستوقفنا فى هذا المبحث هو السؤال الهام : لماذا الأسلوب فى الفن ؟! . إن

الكتاب لم يطرح هذا السؤال بشكل مباشر ، ولكنه أجاب عليه بشكل ضمنى تحت العناوين المتعددة لهذا المبحث ، وهى إجابات تؤكد للقارىء أن «الفن يبدأ بعد الواقع» وأنه رؤية ذاتية للمبدع ، ولهذا فأن «الواقعية ضد المسرحة» كما يقرر الكاتب بحق تحت هذا العنوان الفرعى فى صفحة ١٦٣ . ولأن الواقعية ضد المسرحة ، وضد الفن ، فلابد للفنان من «أسلوب» ، أى «طريقة» ، والأسلوب فى المسرح يبدأ من النص المسرحى ، أى من الكاتب المسرحى ، كما يقول الكاتب بحق فى صفحة ١٣٠ :

«من خلال الأسلوب الأدبى ، نستطيع القبض على مفتاح أسلوب العرض ، ومع ذلك فالأسلوب يكتمل اكتشافه وقت المظهر الشامل للعرض» وهذا صحيح فى المسرح بوجه خاص ، وربما فى أجهزة التعبير الدرامى الحديثة كالأذاعة والتليفزيون والسينما ، لأن المخرج ليس الذات المبدعة الوحيدة ، وإنما هو القيادة الموجهة لكثير من الذوات المبدعة ، ولأن «الأسلوب» لا يمكن أن يطرح نفسه على المتلقى إلا من خلال تضامن وتكافل إبداعات جميع الفنانين والفنيين المبدعين ، عندما تنصهر هذه الأبداعات المتكاملة فى هارمونية واحدة ، وفى إيقاع واحد . إن كمخرج يمكن أن أكون واضحاً مع ذاتى فى اختيار أسلوب العرض ، ويمكن أن أحسن توجيه الأفراد والفرق التى اخترتها للعمل ، ولكن ممثلاً واحداً ـ لسبب أو لآخر ـ يمكن أن يعصف بكل هذا ليلة الافتتاح ، عن حسن نية أو عن سوء نية . والملاحظة التى أوردها المؤلف عن رد فعل عرض «الأم شجاعة» من إخراج ب. بريخت ، بصدد حديثه عن «المواجهة الموضوعية» فى المسرح التعليمى والملحمى ، صفحة ١٥ ، حيث يقول : «ومع ذلك فإن أحداً لم يستطع أن يشاهد مسرحية «الأم شجاعة وأولادها» ويظل موضوعياً . . . . «هى فى اعتقادى نتيجة أحد أمرين : إما أن ممثلة «الأم شجاعة» قد تجاوزت عن قصد تعليمات المخرج بريخت صاحب «الأورجانون» ـ حتى ولو كانت زوجته ورفيقة طريقه «هيلينا فايجل» ـ لتستحوذ على إعجاب الجماهير وتذكى عامل الشفقة فيهم لتحصل على التصفيق الملتهب ، وهو غاية كل ممثل على خشبة المسرح مهما حسنت نيته ، فتصفيق الجمهور أهم بكثير من وجهة نظر الممثل من التزامه بالقاعدة العلمية ، وإما أن يكون هذا الرأى قد ورد فى كتابات أحد النقاد المعارضين فكرياً لمسيرة بريخت ومنهجه المادى الماركسى ، مثل جون ويليت الأمريكى الذى حاول فى أحد كتبه المشهوره أن يجرد بريخت من مصداقية اتجاهه الفكرى الفنى بالكثير من الاتهامات غير المبررة وغير المشروعة .

القضية إذن هى وضوح أسلوب النص المسرحى وكاتبه فى ذهن المخرج أولاً ، وقدرته على توجيه فنانيه وفنييه إلى وسائل تحقيق هذا الأسلوب من خلال أدواتهم ثانياً . وليس معنى هذا أن المخرج ـ أو المبدعين العاملين معه ـ صناع مهرة منفذون لأسلوب الكاتب ، لا . إن للمخرج أسلوبه الذاتى فى تناول جميع الأساليب ، وإن للمبدعين من تعبيريين وتشكيليين أساليبهم الذاتية ، وإلا لكانت عروض جميع المخرجين لنص واحد نسخة واحدة ، أو ماركة مسجلة ، وهذا أمر يتنافى مع الفلسفة الجوهرية للأبداع الفنى ، من حيث أنه «رؤية ذاتية للفنان» .

وحتى أزيل اللبس ، وأبدد شبهة التضارب بين المنهج الذاتى والمنهج الموضوعى فى تفسير الفنان للعمل الفنى ، أود أن أضرب مثلاً بالتفسير فى مواد القانون أو فى نصوص العقائد السماوية : إن المفسر فى الحالتين يلتزم بلجوهر الذى يتضمنه النص ، ولا يستطيع تأويل الكلمات بغير مدلولاتها ، ولكنه يجتهد من خلال منطقه الموضوعى ، وهو أمر يتطور بتطور الحضارة الأنسانية فى الكثير من معطياتها ؛ إننى إذن تعرضت كمخرج لمسرحية «عطيل» أو لمسرحية «تاجر البندقية» لن ألتزم بأسلوب الأولين الذين أخرجوها فيما بعد شكسبير ، لأننى ـ ببساطة ـ منهج حضارى مختلف ، وأسلوب مختلف بالضرورة ، ولكننى مع ذلك سألتزم الجوهر فيما أبدعه شكسبير ، دون تزيد ألوى به عنق النص ، لأوجهه وجهة غير التى أرادها له شكسبير .

ومن هنا فأننى قد اختلف مع الصديق أحمد زكى فيما أورده فى هذا المبحث عن حرية المخرج فى الخروج على أسلوب الكاتب حيث يقول فى صفحة ١٢٦ : « . . . ومع ذلك فالتحطيم المتعمد للأسلوب مع غرض نزيه ، هو أقل خطورة بلا شك من تحطيم الأسلوب عن جهل بالأساليب ، ويجب أن نسلم بأن مسرحية ذات أسلوب معين ، حين يتم تهجينها بأسلوب معاصر ، إنما يكون ذلك لصالح المسرحية . . . » فتلك رخصة للمخرج فى تحطيم أسلوب النص بغرض تقريبها إلى الجمهور ، وهى رخصة غير مشروعة ، حتى ولو كان المخرج جاهلاً بالأساليب ، فجهله بالأساليب لا يعطيه رخصة تحطيمها ، بل يحرمه من رخصة الأخراج ويخرجه من عداد المخرجين ، أما إذا كان عالماً بالأساليب ، فالجريمة أشد وطأة ، لأن علمه يخرجه من إطار المخرج المزيِّف ، ولا عبرة هنا بالهدف لأن الهدف فى حد ذاته مزيَّف ، فمن قال إن الجمهور أقل ثقافة من سيادة المخرج ، أو من سيادة الفنان على وجه العموم؟! . . إن للجمهور ثقافته المكتسبة من تجربته وخبرته بالحياة الاجتماعية وأسرارها ، حتى ولو كان أمياً . إن النص المسرحى بكل عناصر بنيته الفكرية والفنية ، هو الأساس والجوهر فى عمل المخرج ومجموعة الفنانين ، وعليه أن يلتزم الأمانة الكاملة فى مواجهته ، من خلال أسلوبه الذاتى ، وإلا فليكن مؤلفاً ومخرجاً ، كما فعل الكثيرون من قبله من أمثال ب. بريخت .

لقد استعرض أحمد زكى الأساليب الأساسية : الطبيعية والواقعية والرومانتيكية والكلاسيكية ، واستعرض الأساليب الفرعية ـ على أساس أنها لم تستغرق من الزمن إلا فترات قصيرة ـ كالتعبيرية والتأثيرية والسيريالية . . الخ . وحلل هذه الأساليب وأشار إلى نشأتها والظروف الاجتماعية التى دعت إلى الثورة على ما قبلها ، وحللها وأشار إلى ركائز التعبير الفكرية والفنية فيها بشكل منفصل وواضح يتيح للمخرج وللممثل ولغيرهما من الفنانين المبدعين فى العرض المسرحى إمكانية التمييز بين وسائل التعبير عن كل من هذه الأساليب ، كل فنان فى اختصاصه ، وهذه فضيلة تضاف إلى فضائل الكتاب .

وفى المبحث الخاص بالعمارة المسرحية يلقى الضوء على فلسفة العلاقة بين العمارة والعرض المسرحى ، ويؤكد على أن وظيفة من أهم وظائف المخرج فى مرحلة الأعداد هى حسن اختيار الفضاء المسرحى المناسب للعرض . والحقيقة أن حسن اختيار مكان العرض لا يتصل فقط بالعلاقة الفلسفية بين هذا المكان ونمط العرض المسرحى ، ولكنه يتصل أيضاً ـ وهذا هو الأهم ـ بالعلاقة التى يخطط لها المخرج بين العرض والجمهور . والمعروف أن العمارة المسرحية قد تطورت ـ منذ العصر الذهبى للمسرح الأغريقى وحتى الآن ـ بشكل يعكس علاقة الجمهور بالمسرح ، ليس فقط من الناحية الفنية ، ولكن أيضاً من ناحية التطور الاجتماعى والمتغيرات التى طرأت على مفهوم الطبقات .

وبهذه المناسبة يتحدث المؤلف عن تأثير هذه العلاقة على ردود فعل العرض عند الجمهور ، ويقسم المسرح من وجهة النظر هذه إلى مسرح (إيهام) ومسرح (مشاركة) ، ونحن نستطيع أن نجد فى مسرح المشاركة أكثر من اتجاه ، فهناك المشاركة الوجدانية من خلال الالتحام بين الجمهور والممثلين كما نجد فى منهج أرتو وتابعيه ، وهناك منهج المشاركة بالحوار العقلانى بهدف اكتساب وعى اجتماعى أخلاقى ــ كما فى مسرح بيراندللو ــ أو بهدف اكتساب وعى سياسى اقتصادى كما فى مسرح ب. بريخت .

ثم يستعرض المؤلف المذاهب المختلفة فى تصميم وتنفيذ الديكور فيما بين حدى «الخشبة العارية» و «الأطار الطبيعى» .

والنظرية السائدة منذ بدايات المسرح تقول إن جوهر المسرح هو «الممثل والكلمة والجمهور» ومعنى هذا أن الأطار التشكيلى من ديكور وأزياء وأكسسوارات يجب أن يحكمها منطق «الضرورة» ، بمعنى أن ما يمكن الاستغناء عنه يجب أن يستغنى عنه . ولقد طال الجدل حول وظيفة الديكور : هل هو إحياء للمكان والزمان والمناخ ، أم هو أداة ووسيلة لخدمة الممثل والشخصية التى يحملها ؟! . . ولا شك أن الرأى الثانى هو السائد علمياً فى المسرح الحديث ــ كما كان سائداً فى المسرح الأغريقى ــ ولكن المخرج الذى يريد أن يستفيد من التطور التاريخى لنظرية الديكور ، يمكن أن يوازن بذكاء بين توظيف الديكور للضرورة الدرامية ، وتوظيفه لتحقيق المتعة للجمهور ، ولست أعنى بالمتعة هنا الاستمتاع بالجمال الخارجى ، بل أعنى الدهشة الممتعة من سحر الأبداع ، ومن سحر الحركة ، ومن سحر التفاعل بين الممثل والديكور والأضاءة والموسيقى . وفى النهاية فأن الديكور ــ إذا أبدعه مصمم فنان من خلال استيعابه للشعر الدرامى ، وللحدث الدرامى ــ يمكن أن يكون فى حد ذاته معادلاً تشكيلياً للدراما ، ويمكن أيضاً أن يساهم فى تصاعد الأحداث الدرامية . إن إبداع المخرج كما يقول أحمد زكى بحق هو فى النهاية نتيجة اختيار وترتيب ، وكلما أحسن المخرج الاختيار والترتيب ، كلما نجح فى الحصول على النتائج المحسوبة من تآلف مجموعة العناصر المشاركة فى العرض .

ويختتم المؤلف كتابه «المخرج والتصور المسرحى» ببحث عن «الممارسة المسرحية» ــ أى ممارسة المخرج لعمله بعد مرحلة الأعداد والاستعداد ، ولا شك أن هذه الممارسة يمكن أن تتخذ طريق «التنفيذ» لا طريق «التفسير» ، وشتان ما بين الطريقين : إن المخرج المفسر لابد أن يبدأ ممارسته من (منهج علمى) واضح ، ومن (موقف فكرى) واضح ، ومن (قدرة واعية) على السيطرة على أدواته وأدوات العناصر البشرية والمادية التى سيبدع منها العرض ، ولابد أن تكون له العين التى تصوغ الجمال المرئى ، والأذن التى تصوغ الجمال المسموع ، والنبض الانفعالى للمجتمع ــ بكل ما فى المجتمع من عقيدة وفكر وسياسة واقتصاد ، وعلاقات تتناقض بين المصالح الذاتية والمصلحة العامة .

وديمقراطية المخرج ، أو دكتاتوريته ، هى فى الحقيقة أمر متروك لذكاء المخرج ، وثقافته ، ووعيه الاجتماعى ، وهو أمر يتفاوت بين المخرج الذى لا نكاد نحس وجوده ومع ذلك فأنه يحصل على ما يريد كما يريد ، والمخرج الذى يكثر من الصياح واللعنات وشد الشعر ثم يخرج من الغنيمة بخفى حنين .

لقد استمتعت حقاً بكتاب رجل المسرح أحمد زكى ، وأرجو أن تستمتع به أيها القارىء العزيز .

مسرح نجيب سرور

تأليف : عصام الدين ابو العلا

عرض : عبد المجيد شكرى

لعل كتاب « مسرح نجيب سرور » الذى تناول فيه مؤلفه عصام الدين أبو العلا موضوع التوظيف الدرامى لأشكال الأدب الشعبى لعله أحدث ما صدر من كتب تتناول بالدراسة والبحث بعض ما أنتج الشاعر الفنان نجيب سرور ، ويذكر المؤلف فى مقدمته أنه قد لاحظ من خلال متابعته لمسرحية « منين أجيب ناس » أن نجاحها يعود إلى استخدام المؤلف لبعض أشكال الأدب الشعبى استخداما خاصا ، ومن هذا الافتراض البحثى انطلق المؤلف الباحث فى دراسة موسعة متأنية لجميع أعمال نجيب سرور المنشورة وغير المنشورة متتبعا استخدامات نجيب سرور لبعض أشكال الأدب الشعبى فى مسرحه ، وبذل غاية جهده فى تحديد هذه الأشكال المستلهمة من الأدب الشعبى وقد حددها فى المثل الشعبى والأغنية الشعبية والأسطورة وكيف استخدم هذه الأشكال ، ثم البحث عن الدور الدرامى الذى تؤديه تطبيقا على أربعة من أبرز أعمال نجيب سرور المسرحية وهى مسرحيات « ياسين وبهية » و« آه يا ليل يا قمر » و« قولوا لعين الشمس » وأخيرا مسرحية « منين أجيب ناس » .

● الخطوط الأساسية للدراسة ●

بدأ الباحث عصام الدين أبو العلا دراسته بتحديد لمفهوم التراث من الناحية اللغوية ومفهوم التراث الشعبى ومفهوم الأدب الشعبى قبل أن يقدم شرحا مفصلا لموضوع المثل الشعبى ووظيفته من حيث اتخاذ الفرد من خبرات الماضى محكا معرفيا للتعامل مع معطيات الحاضر ، ثم يقدم نماذج من الأمثلة الشعبية التى استخدمها نجيب سرور فى مسرحياته . ثم يتحدث عن الأغنية الشعبية ووظيفتها وقسمها إلى ثلاثة أقسام هى أغانى المناسبات الاجتماعية وأغانى العمل ثم الموال بأنواعه المختلفة ، ومثلما فعل مع المثل الشعبى قدم لنا الباحث نماذج من الأغانى الشعبية المستخدمة فى مسرح نجيب سرور ثم تحدث عن الأسطورة وأنواعها ، الأسطورة : الطقوسية وأسطورة التكوين أو الأسطورة الطبيعية والأسطورة التعليلية وأسطورة البطل المؤلف أو الأسطورة

التاريخية والأسطورة الرمزية وبعدها يقدم لنا تلخيصا وافيا للأصل الأسطورى لقصة ايزيس وأوزوريس التى استخدمت بعض أجزائها فى مسرحية « منين أجيب ناس » .

● الجانب التطبيقى للدراسة ●

وبعد ذلك ينتقل الباحث عصام الدين أبو العلا إلى الجانب التطبيقى من دراسته عن التوظيف الدرامى لأشكال الأدب الشعبى فى مسرح نجيب سرور وكما أسلفنا على مسرحيات « ياسين وبهية » ١٩٦٤ وآه ياليل يا قمر » ١٩٦٦ وقولوا لعين الشمس » ١٩٧٢ و« منين أجيب ناس » ١٩٧٤ وهى المسرحيات التى يرى الباحث أن نجيب قد استوحاها من الأدب الشعبى وقد استخدم الباحث شكلين من أشكال التحليل لنصوص تلك المسرحيات وهى التحليل الاجمالى للنص والتحليل التفصيلى لكل شكل من أشكال الأدب الشعبى ، هذا وقد حرص الباحث على عرض ثبت لعدد من المصطلحات الدراسية التى استخدمها فى دراسته وهى الاسترجاع والافتتاحية أو المقدمة والأسلوب والدوافع والترويح الهزلى والتطور والتعقيد ومرحلة العرض أو التقديمة الدرامية والحادثة الدرامية والحل وذروة التأزم والشخصية الرئيسية الأساسية والشخصية الضدية والصراع الدرامى والفصل ثم انطلق بعد ذلك إلى تحليل المسرحيات الأربع التى اختارها وعرض نماذج من أشكال التعبير الأدبى الشعبى وتوظيفها فنيا .

● التوظيف الدرامى لأشكال الأدب الشعبى لمسرحية ياسين وبهية ●

يتحدث الباحث فى البداية عن الشكل الفنى الذى تنتهى إليه المسرحية وإن كان هو نفسه لا يعتبرها مسرحية فقد تناولها عند قيامه بتحليلها كرواية لا كمسرحية وتناولها كمسرحية عند قيامه بالبحث عن التوظيف الفنى لأشكال الأدب الشعبى فيها ، والباحث على حق فى حيرته وتردده فى تحديد الشكل الفنى لهذا العمل فهى الجزء الأول فيما اعتبر ثلاثية مسرحية هى ياسين وبهية - آه ياليل يا قمر - قولوا لعين الشمس - وقد اعتبرت ياسين وبهية فى نظر بعض النقاد ملحمة شعرية ، وقصة شعرية فى نظر البعض ومنهم الأستاذ الدكتور محمد مندور ، ورواية شعرية فى نظر البعض الآخر ومنهم نجيب سرور نفسه الذى قال إنها رواية شعرية تمسرح وتطوع للمسرح ، والباحث يعلن أنه يعارض رأى الأستاذ الدكتور محمد مندور ويعتبر ياسين وبهية « رواية لاقصه لمجرد أن نجيب سرور اعتمد على طريقة الوصف المصاغ بضمير المتكلم (أنا) بينما القصة تعتمد فى صياغتها فى أغلب الأحوال - كما يقول - على ضمير الغائب (هو) لكنه يعدد ليؤكد أن نجاح المسرحية جماهيريا عندما عرضت على مسرح الجيب فى نهاية عام ١٩٦٤ يعتبر وثيقة عملية على صلاحيتها كمسرحية .

● بين الرواية والمسرحية ●

ويقدم الباحث تحليلا للمسرحية باعتبارها رواية من حيث الشكل وإن اضطر إلى مخالفة منهجه بالتحدث عنها كمسرحية بشرحه للحدث والعقدة والشخصيات والصراع واللغة والزمان والمكان والايقاع ثم الفكرة الأساسية أو ما يعرف مسرحيا بالترجمة الفنية التعبيرية التى يضيفها المخرج على العرض بعد دراسته الدقيقة للعمل وقبل قيامه باخراجه ويحددها الباحث فى « ضرورة الوقوف ضد أسباب القهر والتخلص منها » وأسباب القهر فى المسرحية هى نظام الاقطاع القائم على ذل الفلاح والمتمثل فى شخصية الباشا بالاضافة إلى مجموعة من الأفكار الفرعية وهى القهر والتفاوت الطبقى والظلم والمواجهة ويبرز كل ذلك من خلال الصراع المتمثل فى رغبة « ياسين » الزواج من حبيبته وابنة عمه « بهية » بينما هو لا يستطيع ذلك أمام ضغط النظام الاجتماعى الظالم الذى فرض عليه ضائقة مالية تجعله لا يستطيع تحقيق أمله ، وينتهى الصراع بأنتصار الباشا الاقطاعى ومصرع « ياسين » على أيدى قوات الهجانة أداة البطش فى يد السلطة .

● توظيف المثل الشعبى فى المسرحية ●

وينتقل الباحث عصام الدين أبو العلا بعد ذلك إلى الحديث عن أشكال الأدب الشعبى وكيف وظفت توظيفا فنيا لخدمة الفكرة الأساسية للعمل بادئا بتوظيف المثل الشعبى وقد أورد عددا من تلك الأمثلة وهى :

١ - الجعان يحلم بسوق العيش
٢ - كل زرع وله أوانه
٣ - ياما فى الحبس مظاليم « ياما فيك يا حبس ياما مظاليم »
٤ - يخلق من الشبه أربعين
٥ - الزيت اللى يحتاجه البيت يتحرم على قنديل الجامع « إن يكن فى حاجة للزيت فى بيت فحرام ذلك الزيت على قنديل الجامع » .
٦ - موت يا حمار على ما يجيلك العليق (فلكم مات من الجوع حمار .. قبل أن يأتى العليق) .
٧ - اتغدى بيه قبل ما يتعشى بيك « جه فطر بيك قبل ما تتغدى بيه »

وقد خلص الباحث إلى أن وظيفة المثل الشعبى فى « ياسين وبهية » هى وضع تفسير محدد للموقف المعروض واستخدامه كوسيلة للاقناع وتلخيص الفكرة العامة التى يعرضها الموقف ويؤكدها والتعبير عن وعى الشخصية بحقيقة ما والتمهيد لأحداث قادمة وأخيرا كسر حدة ايقاع التفعيلة الثابت لخلق لون ايقاعى لحظى جديد .

● التوظيف الفنى الدرامى للأغنية الشعبية ●

أما عن التوظيف الفنى للأغنية الشعبية فى « ياسين وبهية » فقد أورد الباحث عددا مما أسماه أغانى المناسبات الاجتماعية مثل مناسبات الزواج والحب وليلة الزفاف واستخدمها نجيب سرور من أجل تلخيص الموقف وتأكيده وطرح ملامح الشخصية واستثارة وجدان المتفرج .

أما عن الموال باعتباره من الأغانى الشعبية فقد أورد الباحث عددا مما تناوله نجيب سرور من مواويل فى مسرحيته « ياسين وبهية » من أجل التأكيد على الفكرة المطروحة خلال الموقف وخلق جو نفسى عام .


نجيب سرور

أما الموال القصصى فيؤكد الباحث أن نجيب سرور لم يستلهم من الأصل الشعبى لموضوعه سوى اسمى كل من ياسين وبهية بجانب قضية قتل ياسين وقد غير من شخصية قاتليه ليؤكد على فكرة القهر التى يتعرض لها العمل كفكرة أساسية .

● مسرحية آه ياليل يا قمر ●

مسرحية « آه ياليل يا قمر » هى المسرحية الثانية فى ثلاثية نجيب سرور وتبدأ أحداثها بعد مصرع « ياسين » فى مسرحية « ياسين وبهية » ، ونلتقى فى المسرحية الثانية بشخصية « بهية » وهى تنتظر عودة « ياسين » بالرغم من موته فهى تؤمن بامكانية عودته فى هيئة جديدة مثلما هو الحال فى معتقد تناسخ الأرواح ، وهو يعود فعلا متمثلا فى شخصية « أمين » صديق « ياسين » وهو مثله هيأة وسلوكا ، فهو ثورى لا يخضع ا ظلم أو ظغيان ، وقد حدد نجيب سرور زمن المسرحية بعام ١٩٥٠ وجعل الصراع الأساسى فى هذه المسرحية ضد الانجليز والمستغلين معا ، ومثلما قتل « ياسين » على أيدى الهجانة ، يقتل « أمين » برصاص الانجليز . والباحث يحدد الفكرة الأساسية فى المسرحية فى كلمة واحدة هى « القهر » الذى يتمثل فى الباشا والهجانة فى الفصل الأول والانجليز فى الفصل الثانى والسلطة الحاكمة فى الفصل الثالث .

● التوظيف الدرامى للمثل الشعبى ●

ويتنقل الباحث بعد ذلك إلى التوظيف الدرامى للمثل الشعبى فى المسرحية ويستخرج عددا من الأمثال الموظفة وهى :

١ ــ ياما فى الجراب يا حاوى « ياما لسة فى الجراب »

٢ ــ السكوت علامة الرضا « السكوت عند البنات هو الرضا »

٣ ــ يمهل ولا يهمل « ربنا من عادته يمهل بس مش عادته يهمل »

٤ ــ اللى يتجوز أمى أقول له يا عمى « اللى يتجوز من أمى بعد أبويا يبقى عمى »

٥ ــ ايه اللى رماك ع المر قال اللى أمر منه « إيه رماك ع المر قال اللى شفته أمر منه »

٦ ــ اللى خلف ما ماتش « اللى يخلف يبقى ما ماتش »

٧ ــ البعيد عن العين بعيد عن القلب « اللى يبعد عن عنينا برضه بعيد عن قلوبنا »

٨ ــ يخلق من الشبه أربعين « حقه سبحانك يارب اللى تخلق من الشبه أربعين »

٩ ــ يا داخل بين البصلة وقشرتها ما ينوبك إلا صنتها « مالى أنا ومال البصل هو حر فى قشرته »

١٠ ــ الجعان يحلم بسوق العيش « الجعان يحلم بابيه مش بسوق العيش يحلم »

ويؤكد الباحث عصام الدين أبو العلا أن المثل قد تم توظيفه لخدمة الفكرة الأساسية للمسرحية وهى « القهر » واستخدم كوسيلة للاقناع بفكرة ما والكشف عن رغبات الشخصيات والتعبير عن أفكارهم وكأحد مصادر الضحك وتعليل سلوك الشخصيات وتعليل سلوكهم وتوضيح العلاقات .

● التوظيف الدرامى للأغنية الشعبية ●

وينتقل الباحث بعد ذلك إلى التوظيف الدرامى للأغنية الشعبية فى مسرحية « آه ياليل ياقمر » سواء أغانى المناسبات الاجتماعية مثل أغانى المهن وأغانى لعب الأطفال وأغانى النياحة (العديد) وكذلك الموال غير القصصى والموال القصصى ويسجل الباحث هنا أن نجيب سرور قد حزف كلمة السودانية من الموال القصصى فيما يتعلق بتحديد شخصية من قتل « ياسين » .

يابهية وخبريني ع اللى قتل ياسين
قتلوه . . . من فوق ضهر الهجين

ففى الموال الأصل : قتلوه السودانية من فوق ضهر الهجين . ويقول الباحث أن حذف كلمة « السودانية » جاء متعمدا من جانب نجيب سرور كنوع من أساليب تشويق المتفرج لمعرفة القاتل الحقيقى لياسين ، وأن استخدام الموال هنا قد جاء توظيفا لاثارة التشويق لدى المتفرج ، لكن من الواضح أن نجيب سرور لم يقصد هذا التوظيف لأن المعروف أن فرق الهجانة القديمة كان قوامها الجنود السودانيين ، معروفة سلفا ، والهجانة كانت تمثل فى ذلك العهد أداة بطش فى أيدى السلطة الحاكمة وما أراده نجيب سرور من حذف كلمة السودانية يبدو وأنه نابع من منطلق قومى فهو لم يرد ابراز صورة سيئة للأشقاء السودانيين كأدوات بطش وقتل .

هذا ويحدد الباحث الوظائف الدرامية التى برزت من خلال استخدام نجيب سرور للأغنية الشعبية فى خلق الاحساس بواقعية ما يراه المتفرج ودحض فكرة ما والكشف عن واقع الشخصية النفسى والتعبير عن أفكار الشخصية وكوحدة فاصلة لنقلة زمانية وحديثة وخلق مزاج نفسى خاص لدى المتفرج وكوسيلة لاثارة التشويق والكشف عن رغبات الشخصيات وأخيرا التمهيد لأحداث درامية .

● مسرحية قولوا لعين الشمس ●

مسرحية « قولوا لعين الشمس » هى المسرحية الثالثة فى ثلاثية نجيب سرور عن « ياسين وبهية » وتبدأ أحداثها بعد أن فقدت « بهية » زوجها « أمين » الذى حل محل « ياسين » الذى قتل فى الجزء الأول من الثلاثية المسرحية ، و« بهية » هنا تلتقى « بعطية » الذى يحل محل « أمين » مثلما حل أمين محل « ياسين » فجميعهم نماذج بطولية فهى تقول عندما ارى عطية لأول مرة :

أنا متهيألى شفته . . أيوه شفته . . . بس فين وإزاى وامتى ؟ أيوه فاكرة بس ناسية .

ويحدد الباحث نواحى الصراع فى المسرحية فى تعارض رغبات الشخصيات الأساسية بهية وعطية وابنها « ياسين » ابنها من « أمين » وابنتها « أمينة » من « أمين أيضا » و« حمدى » حبيب « أمينة » والصراع هنا يكمن فى تعارض رغبات تلك الشخصيات مع الظروف الاجتماعية المفروضة عليهم ، فهم جميعا يطلبون حياة كريمة تعنى بالانسان وآدميته وكرامته لكن الظروف الاجتماعية تحول دون ذلك ، وأحداث المسرحية كما حددها نجيب سرور تجرى فيما بين عامى ١٩٥٠ و ١٩٦٧ عام الهزيمة الكبرى ، أما الفكرة الأساسية فى المسرحية كما حددها الباحث فهى « الخيانة » ممثلة فى الاختلافات فى تنفيذ مشروع السد العالى وفى محاولة اجبار « حمدى » على التجسس ضد بلاده لحساب أعداء مصر لكنه يرفض فيقتلوه كما تتمثل الخيانة فى المسئولين عن هزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ .

● توظيف المثل الشعبى ●

ويحدد الباحث عصام الدين أبو العلا عددا من الأمثال الشعبية التى تم توظيفها فى المسرحية وهى :

(١) ضل راجل ولا ضل حيطة « أنا رأيى ضل راجل ولا حتى ضل حيطة »

(٢) الضرب فى الميت حرام

(٣) ان عشقت اعشق قمر وان سرقت اسرق جمل « ان سرقت اسرق جمل »

(٤) ياما في الجراب يا حاوي . « حقة ياما صحيح يا حاوي في الجراب » .
(٥) المكتوب ع الجبين لازم تشوفه العين . « اللي مكتوب ع الجبين العين لازم تشوفه » .
(٦) دخول الحمام مش زي خروجه « يعني حمام والدخول يا أمه مش زي الخروج »
(٧) اكفي القدرة على فمها تطلع البنت لأمها . « البنت لأمها زي القدرة وفمها » .
(٨) في التأني السلامة وفي العجلة الندامة.. « السلامة في التأني »
(٩) وعد ومكتوب ع الجبين . « وعد ومنقوش ع الجبين »

أما عن وظائف الأمثال والتي تحددت في المسرحية فيذكر الباحث انها تتمثل في الكشف عن رغبات الشخصيات وتأكيد فكرة الموقف من خلال تلخيصها والتمهيد لأحداث تالية وتفسير أحداث تالية والتأكيد على الفكرة الأساسية للمسرحية .

● توظيف الأغنية الشعبية ●

وينتقل الباحث بعد ذلك إلى التوظيف الدرامي للأغنية الشعبية في المسرحية متحدثا عن أغنية العمل « هيلا هيلا . . . هيلا بيلا هيلا هوب » التي ترجع كما يقول بعض الباحثين إلى العصور الفرعونية ، وهي الأغنية الوحيدة التي استخدمها نجيب سرور في المسرحية كما استخدم موال « قولوا لعين الشمس ما تحماش أحسن غزال البر صابح ماشي » وهو موال أخضر ، وموال « أنا كل ما أقول التوبة ترميني المقادير » وهو من الموال القصصي « ياسين وبهية » . وقد استخدم كل ذلك من أجل التمهيد لبناء خط حدثي جديد والتأكيد على ملمح من ملامح الشخصية والكشف عن الواقع النفسي للشخصية وتحديد المزاج العام للشخصية والتمهيد الرئيسي في المسرحية .

● مصادر المسرحية ●

ويحدد الباحث مصادر المسرحية في ثلاثة مصادر هي « موال حسن ونعيمة » القصصي وأسطورة « ايزيس وأوزوريس » الفرعونية و« تاريخ مصر الحديث » ـ معركة العلمين ـ حادثة كوبري عباس الذي فتحته السلطة الحاكمة لمنع طلاب جامعة القاهرة من عبوره إلى قلب العاصمة في مظاهرة احتجاجية ضد المستعمرين الانجليز وقد سقط العديد من أبناء الجامعة قتلى وغرقى وجرحى .

وفي المسرحية يدبر العمدة جريمة قتل « حسن » ليمنعه من الزواج من « نعيمة » لكي يتزوجها هو ، وتلقى « نعيمة » الكثير من صنوف القهر الفردي من والديها ومن العمدة لكنها تصر على البحث عن جثة « حسن » حتى تكرمها بدفنها ، وهناك امتداد واضح لصور القهر والقهر الصهيوني أيضا ، وتدرك « نعيمة » أن مواجهة القهر بالمظاهرات والكلمات لا جدوى منه ونتيجته الحتمية هي الموت وتضطر إلى دفن رأس حسن بعد أن علمت أن السلطة قد ألقت بجثته في مياه البحر بينها تطلب الحوريات منها الصمود ، والفكرة الأساسية للمسرحية كما استخلصها الباحث أو الترجمة الفنية التعبيرية لها هي : إن الكلمة لا تردع قهرا « بالاضافة إلى أفكار فرعية أخرى هي الخيانة والظلم والقدر .

● توظيف المثل الشعبي ●

ويحدد الباحث الأمثال الشعبيية التي تم توظيفها في المسرحية فيما يلي :

(١) لسانك حصانك إن صنته صانك وان خنته خانك « أصل اللسان ده حصان تصونه ماتهان وتهينه ما تنصان وكل قول بميزان »
(٢) أردب ما هو ليك ليه تشوف كيله دقنك حتتعفر ويكلفوك شيله .
(٣) اكسر للبنت ضلع يطلع لها اتنين . « تكسر لبنتك ضلع يطلع لها اتنين »
(٤) حكم القوي ع الضعيف . « حكم القوي في الضعيف » .
(٥) كلام الليل مدهون بزبدة يطلع عليه النهار يسيح « قالوا للمرحوم كلام مدهون بزبدة »
(٦) جبتك يا عبد المعين تعيني لقيتك يا عبد المعين تنعان « مين يعين عبد المعين »
(٧) المكتوب ع الجبين لازم تشوفه العين « مقادير مكتوبة لينا ع الجبين »
(٨) اللي يشوف بلوة غيره تهون عليه بلوته « اللي يشوف بلاوي غيره بلوته بتهون عليه .
(٩) القاضي يعمل قاضي « آدي القاضي عامل قاضي »
(١٠) يموت المعلم ولا يتعلم « بس يموت المعلم ولا يتعلم » .
(١١) اللقمة الهنية تكفي مية « اللقمة الهنية آهي برضه تكفي ميه »

وقد حدد الباحث وظيفة المثل الشعبي في المسرحية في نقد فكرة ما ودحضها وتأكيد الفكرة المطروحة عبر الموقف الدرامي بتلخيصها في جمل مثلية والافصاح عن حال الشخصية والتمهيد لأحداث تالية .

● توظيف الأغاني الشعبية ●

وفي هذه المسرحية يرصد الباحث عددا من الأغاني الشعبية التي تم توظيفها دراميا في مسرحية « منين أجيب ناس » ومنها أغاني لعب الأطفال وأغاني النياحة (العديد) من أجل تلخيص الفكرة المعبر عنها من خلال الموقف الدرامي لتأكيدها والكشف عن الواقع النفسي للشخصية والتمهيد لموقف درامي تالي .

كما جاء توظيف الموال غير القصصي البغدادي والأعرج من أجل التأكيد على فكرة تحمل المسئولية المطروحة خلال الموقف السابق للموال والتمهيد لموقف درامي تالي والتأكيد على الفكرة .

وجاء توظيف الموال القصصي ـ أدهم الشرقاوي ـ حسن ونعيمة ـ من أجل التعبير عن رغبة الشخصية والتأكيد على الأفكار الهامة وتبرير الرغبة الدرامية للشخصية وعرض فكرة ما واثارة التشويق لدى المتفرج .

● التوظيف الدرامي لأسطورة ايزيس وأوزوريس

كما تحدث الباحث عن التوظيف الدرامي لأسطورة « ايزيس وأوزوريس » مثلا في رحلة نعيمة للبحث عن رأس حسن الشبيهة برحلة ايزيس للبحث عن أشلاء أوزوريس والاثنان قد قتلا ظلما بفعل الغدر وان اختلفت وقائع الرحلتين لكن الوظيفة الدرامية لفكرة رحلة البحث في المسرحية هي مجرد قالب تكنيكي الغرض منه طرح الفكرة الأساسية للمسرحية وقد برر نجيب سرور هذه الرحلة من خلال قص نعيمة لماضيها تبريرا دراميا وافيا .

كلمة أخيرة

وينهي الباحث عصام الدين أبو العلا دراسته الجادة بتأكيده على أن نجيب سرور قد نوّع من استخدامه لبعض أشكال الأدب الشعبي من أمثال شعبية وأغان شعبية وأسطورة المستخدمة في مسرحه لتشكل أحد خيوط النسيج الدرامي العام ، وقد أدت هذه الأشكال بأنواعها العديد من الوظائف الدرامية التي عبرت بصور مختلفة عن الأفكار والشخصيات والحدث خير تعبير . والباحث بذلك يكون قد قدم دراسة جادة متميزة تعتبر بحق إضافة نقدية القت المزيد من الضوء على بعض أعمال الشاعر الفنان نجيب سرور ، إضافة جديرة بالتقدير .

دراسات فى المسرح

دكتور : أمين العيوطى
عرض : مجدى فرج

ما يزال الصراع الكبير دائراً بين المنهجين الأساسيين فى الأدب والحياة ، الأول يرى الأدب نشاطاً ذهنياً لا علاقة له بالواقع ، والثانى — على نحو ما أنجز معلمنا العظيم طه حسين — يرى الأدب وظهراً من مظاهر الحياة الإجتماعية . فكما يحتاج الإنسان إلى المأكل والمشرب ، فإنه يمارس العملية الفنية والأدبية بنفس درجة إحتياجه لممارسه حياته وإستمرار بقاؤه .

بتفصيل آخر ، هناك دائماً صراع بين المنهج السلفى المثالى فى تفسير الأدب والفن والذى يرى العملية الأدبية نشاطاً متعالياً على الواقع لا يجب الزج به فى معترك الحياة ، وأصحاب هذا المنهج ينهضون على تحليل الأدب من داخله ، وهم فى الأغلب الأعم يبحثون فى مجموعة توازنات شكليه جمالية داخل العمل الأدبى . وهم يتجولون من الإيمان بمدرسة الفن للفن إلى الإيمان بالشكل وغلبته على المضمون ، ثم إلى الإيمان بالمدرسة البنيوية فى النقد . أما النهج الآخر فهو المنهج المادى (العلمى) الذى يرى الأدب نشاطاً خلاقاً من أنشطة الحياة ، بل يرى الأدب فى علاقه جدلية مع الواقع ، علاقه تأثير وتأثر ، حيث يدفع الأدب بالإنسان إلى مزيد من السيطرة على الواقع ، ومزيد من الحرية . والحرية هنا لا تعنى إنفلاتاً فى السلوك ، بقدر ما هى الوعى الجمعى (الذى يكتشفه الأدب) بوجوب تطوير الواقع الإجتماعى بشكل دائم ومستمر .

وحتى دعاه الشكل ، إستطاعوا أن يقدموا إكتشافات جيدة وخلاقة لعالمهم الذى ينتمون إليه ، تعبر عنها أعمالهم الفنية ، أكثر مما تعبر عنها دراساتهم النقدية .

يقف الأستاذ الدكتور أمين العيوطى فى المنطقة المتوسطة بين هاتين المدرستين ، فإنجازاته الروائية «الصمت والصدى» ، «ليالى الشمس» و «ليل الطير الغريب» ، تكشف عن إفلاس البرجوازية المتوسطة وإنهيارها الحتمى ، وتخلق بالضرورة علاقه جدلية بين الأدب والحياة ، أما إسهاماته النقدية فعلى الرغم من أنها لا تضرب برأى مباشر فى قلب المجتمع ، إلا أنها تقدم اطروحات تتسم بقدر وافر من الحداثة والجدة والإبتكار . هذا ، فضلاً عن ترجماته المتعدده والمتألقه ، وأخص بالذكر منها ترجمته لكتاب «معنى الواقعية المعاصرة» «لجورج لوكاتش» الذى يعد من ألمع نقاد أوروبا فى تطبيق المنهج المادى العلمى على النشاط الأدبى والفنى .

ودراسته الجادة «دراسات فى المسرح» تكشف عن قدرته المبدعه فى إكتشاف عناصر الجمال فى الشكل الفنى .

تنقسم هذه الدراسة إلى سبعة أقسام .

يناقش القسم الأول قضية «المسرح العربى يبحث عن هويه» فبعد مقدمه اضافية حول الإجتهادات الخاصة بدراسه المسرح العربى بدءاً ببعض الكتاب الغربيين ، الذين يرون أن الدراما ليست من الفنون العربية الأصلية ، ثم رأى بعض الدارسين العرب ممن يرون نفس الرأى السابق ، ينتقل إلى رأى كل من نعيم المقدورى (الجزائر) وعبد الكريم برشيد (المغرب) اللذان يحسمان رأيها بأن الشكل المسرحى الذى ورثناه عن الغرب ليس هو الشكل الوحيد ، ثم يستعرض بعد .نك رأى الحكيم وتأرجحه بين المضمون تاره والشكل تاره أخرى ، وتجاربه فى هذا المجال ، ثم أخيراً يتعرض لرأى د. يوسف أدريس وتجربته الرائده «الفرافير» ثم سعد الله ونوس فى مسرحيته «حفله سمر من أجل ٥ حزيران» ، وأخيراً تجارب عز الدين المدنى فى تونس ، ويوسف العانى فى العراق بإتجاه مسرحه الدراما أى وضعها ضمن قوالب شعبية لا تخرج عن السامر ، أو الأراجوز أو خيال الظل ، أو حلقات الذكر أو الحاكى والمقلد والمداح .. الخ . حتى يصل إلى القول بأن فنوننا الشعبية تصلح أساساً لإقامة مسرح عربى متميز .

«وهذا الإتجاه لا يعنى بالضرورة لعزة قومية ضيقة ، فلا بأس أن تتعايش هذه الأشكال المسرحية . لكنه فى أساسه يمثل إتجاهاً صحياً نحو تأسيس مسرح له هوية عربية متميزة» .

ومع ذلك ، يبقى الرأى أن هوية المسرح العربى لا تعنى شكلاً عربياً للمسرح ، بل تعنى فى الأساس قضية الظرف السياسى والإجتماعى الذى يعيشه هذا المسرح العربى ؟ ماذا يقدم ؟ وإلى أى قوى إجتماعية ينحاز ؟ .

إن الإجابة على هذه التساؤلات تحسم هويه وإنتماء وشكل المسرح العربى .

أما القسم الثانى فهو «رباعية نجيب سرور» ، يضع فيه د. العيوطى تصنيفاً لأعمال نجيب سرور فى تماثل مع شكل الرباعيات اليونانية التى كانت تقدم فى إحتفالات «اللينايا» و «الديونيسيا» ، والرباعية هى ثلاث مسرحيات تراجيدية يجمعها شخصية واحدة ، والرابعة «ساتيرية» ، أو ما يمكن أن نطلق عليه كوميديا . ويتتبع د. العيوطى مراحل حدوته ياسين وبهيه من خلال أعمال نجيب سرور «ياسين وبهيه» و «آه ياليل ياقمر» و «قولوا لعين الشمس» ثم «يابهيه وخبرينى» .

ثم يكشف بعد ذلك عن ذلك التناغم والتناسق الشديد بين رباعيات اليونان (ايسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس) ومثيلتها عند نجيب سرور . وهوتنا سق يكشف عن جماليات شعر نجيب المرسل ، مما حدا بالدكتور العيوطى أن يتابع مراحل تطوره الفنى من داخل أعماله ، جماليات الحدث والشكل ، أكثر من كونها تمرداً فكرياً عاجزاً ، على نحو ما تنتهى كل تراجيديات اليونان .

فى القسم الثالث يتناول الكاتب بالدراسة (الرؤيا والشكل فى «ليالى» محمود دياب) «دراسة تحليلية» . حيث يتتبع لحظه السحر التى قرر فلاحو دياب القيام بها بوعى حتى انخرطوا فيها وتفجرت من خلال

القاهرة ● العدد ٩٥ ● ١٠ شوال ١٤٠٩ هـ ● ١٥ مايو ١٩٨٩ م ● ١٤٤

هذا الإندماج مأساتهم ، مأساه واقعهم الذى يعيشونه ، وهو يرصد لحظات تطور الدراما من خلال الحدث المسرحى ، ومن خلال الصراع بين عناصر هذه الدراما الرائعة ، وتتحول ليالى حصاد محمود دياب إلى مدينه فاضلة حيث يستعيد كل طرف من أطراف الصراع قواه العقلية مؤمنين بالمثل الأعلى وبالأمل فى إشراقه المستقبل .

والواقع أن مسرحية ليالى الحصاد هى أكثر أعمال المسرح المصرى إقتراباً من فكره السامر التى طرحها يوسف أدريس فى نظريته (نحو مسرح مصرى) ، إنها أكثر إقتراباً من عالم السامر عن إنجاز يوسف ادريس نفسه (الفرافير) بالرغم من تفجر الموهبة فى عالم الفرافير .

غير أن ليالى الحصاد تبقى فى النهاية اطروحه كبرى ، تجادل الواقع الإجتماعى تأثير فيه وتأثراً به ، وتطرح من خلال هذا الجدل الخلاق رؤى وأفكار إيجابية تقود المجتمع نحو الأفضل والأحسن والأكمل .

فى القسم الرابع يدرس الكاتب مسرحيه «رحلة حنظلة» للكاتب السورى سعد الله ونوس ، وهى رحلة يمر بها حنظلة بين تجارب عديدة لكنه لا يفقد حكمته وبصيرته ، إنه شخصية أقرب إلى عالم الحرافيش والفرافير والعيارين والشطار ، هى رحلة إلى الحكمة والسمو وإن إتخذت شكل الفارس أو بعض ألوان الكوميديا الهزلية الرخيصة ، لكنها هزلية تكشف عن قدره ونوس على البناء الفنى الجيد .

يتضمن القسم الخامس فى الواقع أهم أطروحه فى هذه الدراسات المسرحية (شيكسبير وألف ليله وليله) إذ يحاول الكاتب بجرأة البحث فى العلاقة المحتمله والممكنه بين شيكسبير وألف ليلة وليلة من خلال مسرحيته «ترويض الشرسة» ، فهو يرى أن لهذه المسرحيه أصولاً فى ألف ليلة وليلة ، ولا يستبعد إمكان تعرف شيكسبير على بعض حواديت ألف ليلة وليله .

يقول د. العيوطى فى ص ١٢١ « ولعل هذا يطرح علينا سؤالاً ما إذا كان الشبة الدقيق مجرد صدفه ، أم أن شيكسبير اعتمد على بعض الحكايات الشعبية الإنجليزية كما كان يفعل بمصادرة الأدبية والتاريخية التى حولها إلى تراجيديات وتاريخيات ، أم أن ألف ليلة وليلة ربما كانت المصدر الذى أخذ عنه» .

كذلك يدرس د. العيوطى ذلك التطابق بين جان (حلم ليلة منتصف صيف) وجان (ألف ليلة وليلة) وهو يرى تطابقا رائعا بين الاثنين ، من خلاله يكتشف امكانيته إطلاع شيكسبير على الليالى العربية .

هذه الاطروحة على هذا النحو تكشف عن تأمل بارع وخيال نقدى مبدع ، بل هى تحتاج فى الواقع إلى فريق عمل من علماء الأدب والمسرح .

يطرح القسم السادس قضية المسرح السياسى ، ولا يعنى به فقط ذلك الشكل الجديد من الدراما الألمانية التى نشأت فى أعقاب الحرب العالمية أو فى أمريكا إبان أزمه ١٩٢٩ الإقتصادية .

يبدأ د. العيوطى دراسته حيث نشأت الدراما الاغريقية تعبيراً عن ذلك التفاوت الطبقى الكبير بين طبقتى الأشراف والعبيد . وكان كتاب المسرح الاغريقى الكبار تعبيراً أصريحاً عن إنتماءاتهم الطبقية ، وهو هنا يرى الدراما بمنظور التفسير المادى للتاريخ ، كذلك يرى فى المسرح الاليزابيثى (وعلى وجه أخص شيكسبير) ذلك الصراع الحادين المجتمع الإقطاعى وبين المجتمع الرأسمالى الذى كان يسعى لتأكيد ذاته ، سواء عن طريق الثورة الفرنسية (بعد ذلك) ١٧٨٩ أو من خلال الوسائل الدستورية فى إنجلترا فى ١٨٣٢ . وأبرز النماذج على ذلك «الملك لير» حيث يرى فيها «جورج لوكاتش» الحركات والإتجاهات الخلفية النمطية التى تبرز بشكل قوى إشكالية العائلة الإقطاعية وإنهيارها .

ثم ينتقل بعد ذلك لمناقشه المسرح السياسى بشكله المتعارف عليه والذى نشأ فى ألمانيا فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وكيف واجه صعوبات حتى تأكدت رسالته . ويرتبط بهذا الفن المسرحى السياسى المباشر المخرج العظيم «ايروين بيسكاتور» الذى استطاع أن يعيد توظيف الكثير من عناصر الفن كالأفلام السينمائية والتسجيلية واللافتات والشرائح الزجاجية فى عالم المسرح . وكانت تلك هى البدايات التى أنشأ عليها بريخت ـ فيما بعد ـ مسرحه السياسى التعليمى حتى وصل به إلى وضع نظرية جديدة لا تقف فى الواقع ضد أرسطو أو تخطىء انجازه العبقرى ، بقدر ما تضيف إليه بُعداً جديداً هو بُعد الوعى الإجتماعى فى فن الدراما .

لقد هاجم بريخت كل أفكار المسرح الكلاسيكى .. التطهير ، الإيهام ، الاندماج ... الخ . بإختصار فإن بريخت يكشف عن طبيعة اللعبة المسرحية وأسرارها الفنية .

ثم يتتبع د. العيوطى مسار المسرح السياسى فى أمريكا بعدذلك وإنتقال العديد من الفنانين إلى أمريكا لإنشاء هذا النوع المسرحى » كليفورد أوديتس» (فى إنتظار اليسار) و « تشارلس ووكر» ... الخ .

بعد هذا التمهيد التاريخى ينتقل بنا الكاتب إلى دراسه المسرح السياسى فى الوطن العربى ، حيث يبدأ «بالنار والزيتون» لألفريد فرج ، إذ يرى فيها مسرحاً تحريضيا يستفز الجمهور إلى التحرك ضد الرأسمالية التى نسجت خيوط مؤامره فلسطين ، وضد الإمبريالية ، والنازية الصهيونية الجديدة ، سعيا إلى تغيير هذه الظروف بالقوة .

كذلك يرى فى مسرحية سعد الله ونوس «حفله سمر من أجل ٥ حزيران» تحريضا وإستفزازاً للمتفرج حيث يجد طرحاً حاداً لقضاياه الجوهرية يحفزه إلى التحرك ضد الأعداء الذين يتآمرون عليه ، فى الداخل والخارج معا ، ضد قوى القمع التى تخرج فى نهاية المسرحية من بين صفوف المتفرجين لتكم الأصوات الحرة التى إندلعت من فوق خشبة المسرح .

ثم أخيراً يناقش مسرح الحكواتى فى لبنان ، الذى يسعى إلى الوصول إلى وعى مشترك لمتطلبات الظرف والواقع ، وهو ما كان لى الدوام هدف المسرح السياسى .

يتضمن القسم السابع قراءة جديدة لمسرحية هاملت «قناع هاملت » ، إذ يرى أن هاملت قد قرر أن يرتدى قناعاً ليواجه به الفساد فى المملكه ، فبعد لقائه بالشبح يتخذ قراره « أن أتظاهر بغرابه الأطوار» (الفصل الأول ، المشهد الخامس ، ١٧٢) ص ١٨٦ . بهذا يعيش داخل هاملت هويتان منفصلتان : وجه يواجه به وجوه العالم ، وذاته الحقيقية التى يخفيها عن الأنظار . غير أن المفارقة الهامة كما يرى د. العيوطى أن هاملت يرتدى قناع الفساد العقلى ، فى حين ترتدى الشخصيات الأخرى قناع البراءه . وتحت هذا القناع يظل هاملت النقاء الكامل ، والآخرون الفساد كله ، إنه يقلب العصر ظهراً لبطن وهو يمثل دورين : دور المجنون ، ودور الراصد المحلل ، وفى تردده بين الدورين يثبت هاملت أنه ممثل رائع .

بهذا المدخل النقدى يعيد د. العيوطى قراءة هاملت . حتى يصل إلى أن تأرجح هاملت بين العقل والجنون ، بين النبل

والبراءة ، بين عالم الروح الرفيع وبين عالم المادة الفاسدة الدنىء يتجاوز هاملت حقيقة إثم أمه ، لأنه يجمع فى نفسه المفارقة التى تسود كل العالم الذى تصوره المسرحية .

والتصور النقدى الذى يطرحه د. العيوطى يدفع بهاملت إلى مناطق التآمر والمناورات ، ويدرس خطوط الهجوم والدفاع بين هاملت وعصره . . وعلى الرغم من هذا الإجتهاد اللماح الذى يطرحه د. العيوطى ، إلا أنى أسمح لنفسى بأن أختلف قليلاً حوله .

لقد فقد هاملت ــ فى الدراما الاليزابيثيه ــ وضعا إجتماعيا محترما كان واجبا أن يحظى به ، على نحو ما فقدت اليكترا فى الدراما الإغريقية وضعها المحترم ، وقد سعت اليكترا الإستعاده وضعها الإجتماعى المفقود بواسطه وسائل مباشره ، بلا مناوره أو تآمر ، أما هاملت ــ حيث عاش فى عصر فقد نبله ــ فقد إستخدم المناورة والتآمر متوسلاً بذلك للوصول إلى حقيقة مقتل والده ، وعندما يقبض على هذه الحقيقة يخلع عن نفسه ذلك القناع البذىء الذى تحدى به عصره البذىء ، ويعود سيرته الأولى ، حيث الطهارة والنقاء والنبل هى القسمات الجوهرية التى تتسم بها شخصيته . وما موته فى النهاية سوى إحتجاجاً صارخاً ضد هذا العصر العفن الذى عاش فيه .

إن القناع هنا مجرد وسيلة لإكتشاف القواعد التى تحكم هذا العالم الماجن العربيد ، وما كان يستطيع أن يتعرف على هذا العالم بغير هذا القناع .

لقد رحل بنا د. العيوطى ضمن عوالم مسرحيه عديدة ، شديدة التنوع والخصوبة ، رأينا فيها معه العديد من عناصر الخير والجمال فى المسرح الأغريقى والأوروبى (عصر النهضة) والمسرح العربى ، وهى رحلة يتميز بالإفادة والمتعه معا .

قراءة فى مسرحية محاكمة رجل مجهول

مسرحية : د . عز الدين اسماعيل
عرض وتحليل : أحمد عبد الرازق أبو العلا

الخطوط الرئيسية لعقدة المسرحية

* فى الفصل الأول وتحت عنوان الإتهام نرى المنظر « عبارة عن صالة مضاءة ؛ وكذلك المسرح ، وإن كان عمقه ضبابياً ؛ من عمق المسرح يأتى رجل سنعرفه بإسم المتهم » . يقف على المسرح يتحدث إلى المشاهدين ؛ فيتحاور معه رجل من المشاهدين ؛ ومن خلال هذا الحوار يظن الناس أن الرجل المجهول الشخصية مأفون ومتمرد ويريد أن يشيع الفوضى بين الناس ؛ بل ظنوا أنه جاسوس خائن وربما يحتال على أن يطلّع على أسرار الناس ؛ وتكثر الأتهامات فيطلب تشكيل محكمة من الناس لمحاكمته ؛ وتتكون المحكمة ــ بالفعل ــ لمحاكمة الرجل المجهول ؛ من القاضى ورجلين آخرين هما عضو اليمين وعضو اليسار وهؤلاء هم شخصيات الفصل الأول .

ويقوم القاضى بسؤال المتهم عن شخصيته بعد أن يعرفه أنه متهم ؛ والقانون معه ؛ ويطلب بأن يأتى بمن يدافع عنه ؛ فيرفض الرجل المجهول ؛ ويقف المدعى موجهاً الإتهامات إلى الرجل المجهول .

هذا المتهم الماثل بين يديكم ،
إنسان مجهول النسبة
رجل أفاق . . يبغى فى الأرض فساداً
هبط اليوم مد بيننا ، لا ندرى من أين
يبدو فى مظهره دمثاً ؛ لكن دماثته قشرة . .
تخفى روح الحقد الأسود فى أعماقه
روح النقمة .
يلقى بالأسئلة الساذجة البلهاء
كى يخفى عنا مكره
يسأل دوماً عما لا يعنيه
يستوقف من يلقاه فى أى مكان
فيشتت بالأسئلة المسمومة عقله

ونرى القاضى يناقش الرجل المجهول عن الأسئلة التى كان يسأل الناس عنها ، فيحدد هذه الأسئلة فى سؤال واحد :

ــ أى الطرقات يسلكها للوصول إلى الجمع الحاشد
فى القاعة التى أتى إليها .

ويواصل المدعى اتهامه قائلاً :

حاول هذا السيد أن يتسلل بين
جموع الناس البسطاء
فى كل قرى الوادى
فى حارات المدن وبين أزقتها

يسألهم عن مأكلهم ؛ عن مشربهم ؛ عن مسكنهم ؛ وينفى الرجل المجهول ذلك عن نفسه محدداً أنه كان يبغى معرفة أخبار الحرب هنا لك خلف الأبواب ؛ ويؤكد له القاضى أن ذلك يثير الريبة .

ويواصل المدعى إتهامه للرجل المجهول قائلاً :

حين بحثنا فى مكتبة المتهم الماثل
بين يديكم
ألفينا كتباً مشبوهة
استجلبها من جهة مشبوهة .
تحوى أقوالاً مشبوهة .

ولم ينفى الرجل المجهول ذلك عن نفسه ؛ بل يؤكده قائلاً أنه كونها من قوت يومه (لكيما تقتات الروح) .

ويواصل الإدعاء إتهامه إلى الرجل المجهول محدداً أنه تبين أن للمتهم أنصار فى بلدان أخرى ؛ رفضوا العالم كله واعترفوا بتمردهم ، وهم يرفضون كل شىء ؛ ولا شىء سوى الرفض ؛ ويسأله القاضى عن علاقة ذلك بالمتهم ؛ فيجدو أن المتهم فوضاوى منهم ؛ يبغى أن ينهار نظام الكون لتسود الفوضى .

ــ وينهى المدعى دعوته ليسأله القاضى عن طلباته فيحددها فى طلب إعدام المجرم لما يثيره من فوضى لأنه يزعزع فى الناس عقائدهم .

وفى هذه اللحظة تدخل امرأة إلى المسرح صارخة على ولدها :
ويلى لو أعدم . . ويلى لو أُعدِم

* مما سبق ــ ومن خلال السرد السريع لأحداث الفصل الأول ــ نلمس ذلك الصراع بين الشخصيات ؛ فالرجل المجهول يحاول أن يضم الناس إلى صفه من أجل إثبات وجوده الإنسانى ؛ فوجوده مرتبط بوجودهم ؛ ووعية مرتبط بوعيهم .

ولكنه يفاجىء بتلك المحكمة ، التى شكلت لمحاكمته ؛ آخذة شكل الصراع وهيئة التحدى ، من أجل تثبيت الأتهام واعدامه فى نهاية الأمر . ولقد تعمدت أن استحضر كل ما ذكره (المدعى) من إدعاء ضد الرجل المجهول ــ الذى أصبح متهماً ــ بهدف التعرف على طبيعة الصراع القائم وكذلك التعرف على المسببات الحقيقية لما يدور حول الشخصية المحورية وأعنى بها شخصية (الرجل المجهول) .

ــ ففى هذا الفصل يتضح الصراع الأكثر ضراوة بين المتهم (الرجل المجهول) وبين المدعى الذى يحاول تلفيق التهم

للرجل ؛ على غير حقائق يقينية ونـواصـل سلسلة الأحـداث المنطقية لعقـدة المسـرحيـة لكي نكمـل الخطوط الـرئيسية لهـا ؛ وذلـك بعرض أحـداث الفصل الثاني والأخير والذي كتب تحت عنوان (الدفاع) وكما هو اضح ، فإن هذا الفصل يعتبر الرد الفعلي عـلى الفصـل الأول ، كـون أحداث الأول تقوم على الإتهام . ولكن مَنْ سيكون ممثلاً للدفـاع عن الرجل المجهول ؟ .

* الرجل المجهول ـ في هذا الفصل ـ يُحدد للقاضي أنه يشعر بالغبطة لأنه قد عرف لنفسه صفة خاصة لم تكن لـه من قبل وهي صفة الإتهام بجـريمة ، ويستمـر الرجل المجهول (المتهم) متحدثاً إلى الجمهور :

موقفنا هذا ياسادة ليس جديداً .
رجل من أبناء الشعب (ويشير إلى نفسه) .
متهم بإسم الشعب (ويشير إلى الجمهور) .
ليس جديداً
لكن يبدو أن النسيان محا آثار الماضي
فـدعـوني الآن أذكـركـم ، سأذكركم .

ويضاء المسرح حتى عمقه ، لنرى شخصيات جديدة تزيد من حدة الصراع أو ـ بمعنى آخر ـ تبلور فكرة الفصل الأول ، تأتي هـذه الشخصيات متصـارعـة مجسدة أمام الأعين تلك المقارنة بين مـا يحـدث اليـوم من ظلم وإضطهاد وما يحدث من محاكمة للضمير الإنساني الـواعي ـ إن صـح التعبير ـ ومـا حـدث بالأمس .

ـ فنجد المسرح يُضاء حتى عمقه فينكشف المشهد عن جمهور غفير يجلس في صحن جامع ؛ ملتفاً حول زاوية المسجد ، ونـرى الـراوي يقص عليهم إحـدى الحكـايـات عن ملك الفرس الأعظم (جمشيد) ؛ على البعد نرى شيخاً بسيط المظهر مهيب ، ستعرفه بإسم (أبي ذر الغفاري) » .

ـ في هـذا الفصـل يتعـرض الكاتب د. عز الدين إسماعيـل لشخصيتـين ، من شخصيـات التـاريخ الإسـلامي ، كانـا لهـما موقفاً محدداً تجاه السلطة ، بمعنى أنهما كانا يمثلان الضمير الواعي ـ في ذلـك العهد ـ وقـد لاقا من ألـوان الأضـطهـاد والعـذاب ما جعلهما ضحايا للوعي الذي يكشف عن مواطن الخراب .

هاتان الشخصيتان هما : أبو ذر الغفاري وسعيد بن جبير .

* لجأ الكاتب إلى التـاريخ ليسقط عليه بعض قضايا الحاضر والعودة إلى التاريخ لها أسبـاب ثلاثة :

فنية وأسباب عـامة وأسبـاب تتعلق بالنواحي الوطنية(٧) .

ـ والشخصيـة الأولى وهي شخصية «أبو ذر الغفاري» تعتبر المعادل الموضوعي

ـ إن صـح القـول ـ لأزمة أو لشخصيـة الـرجـل المجهـول «المتـهـم» والـذي يمـثـل في المسرحية ـ وكـما ذكرنـا ـ رمز الضمير الواعي الذي يحاكم .

ـ وكـذلك شخصيـة «سعيد بن جبير» فالأول كـانت فلسفة حياته ـ كـما جاء في التـاريخ ـ تكـمـن في هـذه العبـارة : «ما يسرني أن عندي مثل أحد ذهباً» !

لقد عرف طـريقته في أنفـاق المال بألا يستأثر به قلة ؛ فأنكر على (عثمان بن عفان) وعلى ولاة بني أميـة أستـلاك القصـور ـ والضياع ؛ ودعا إلى حق الناس في أموال الـدول ؛ وحـدد أن الاسلام لا يحارب الثروة العامة والخاصة وإنما يحارب تجرد بعض الناس منها ، وتجمعهـا في أيدي بعضهم ؛ وبـذلـك أطلق عليـه الإشتراكي الأول .

ـ ونـرى في هـذا الفصـل الصـراع بـين أبي ذر الغفـاري الـذي يمثل (اليسار الاسلامي) ومعاوية بن أبي سفيان الذي يمثل (اليمين الإسلامي) فمعـاويـة يوجه اتهامه إلى أبي ذر قائلاً له :

تدعو الناس إلى الفوضى
وتؤلبهم ضد الوالي . .

فيرد عليه أبو ذر قائلاً :

ماوليت عليهم كي تستأثر أنت وأمثالك بالثروة
ويمـوت النـاس جيـاعـاً في الطرقات .

فلا يملك «معاوية» أن يفعل شيئاً لأبي ذر في مقابل هذا الهجوم حتى لا يغضب جماهير الناس الملتفين حوله ، لم يملك إلا أن يوجه إليه تهمة اعتناقه ديانـة (مزدك) وهي ديانة مَنْ يعتنقها يعتبر مرتداً عن الإسلام ويحق موته ، ولكن الغفاري يُنفى عن نفسه التهمة .

فلتعلم أني لم أخرج عن دين الله
لم أتعلم من أحد شيئاًغير رسول الله
عاش رسول الله فقيراً
هذا مثلي الأعلى

ويُصر (معاوية) على إتهامه فتكون نهاية الرجل النفي إلى الربذة في الصحراء هو أسرته ، حيث قضى حياته هنـاك وبنى مسجداً وعاش حتى مات هناك .

* وتـأتي الشخصية الأخرى التي تمثل ـ كـذلك ـ المعادل الموضـوعي لمـا يـدور في نفس الرجل المجهول ، أو لما يعادل الفعل الحقيقي عند الشخصية ؛ وأقصد بها شخصيته (سعيد بن جبير) والتي يحدد المؤلف موقفها لحظة مـواجهتهـا للحجـاج ؛ فسعيد بن جبير قد هاجم ظلم الحجاج بالسيف والكلمات ؛ فما كان من الحجاج إلا أن أستدعاه إليه ليرى أمره ؛ فيسأله الحجاج عن سبب خروجه عن طوعه فيقول له سعيد :

من أجل الناس خرجت
من أجل المظلومين المندحرين
من يعقد ألسنتهم الخوف .

ـ ويشتد الصراع بينهما مما يجعل الحجاج يأمر السياف بأن يقطع رقبة (سعيد) ويتم تنفيذ ذلك ويُعدم سعيد بالسيف .

وبعـد أن يَعرض لنـا المؤلف ذلك الصراع الذي قام من قبل بين أبي ذر الغفاري ومعـاوية ؛ وبين سعيد بن جبير والحجاج بعد أن يعـرض لنـا هـذا من خـلال البطل الرئيسي ، يتساءل في نهاية المسرحية :

هل أعدم نفياً في الصحراء
مثل أبي ذر ؟!
أم أعدم قتلاً بالسيف
مثل سعيد بن جبير ؟!

هذه النهاية تجعلنا نضع أيدينا على إجابة السؤال الذي تطرحه المسرحية : على مَنْ يقع الإتهام ؟ لنعرف أن الإتهام يقـع على كـل عقـل واعي يعبر عن وعيـه بأي صورة .

** الرجل المجهول والإيقـاع التـراجيـدي المصغر :

* لـو اعتبـرنـا (الـرجـل المجهول) رمزاً للإنسان ؛ فإننا سنجده يجاهد ليحقق أحساسه بالحياة الإنسانية من حيث أنها قيمة ، ينتزعها من الواقع الخاوي الذي يحيط بـه ، ولكن رغبـة الانتزاع هذه ورغبة الخلاص لا تجد في نفس الإنسان الوسائل التي بها يستطيع مواجهة هـذا التيار القاتل لآدميته ، وتلك هي المأسـاة التي تكمن من وراء مـوضـوع المسـرحيـة ؛ ولكن (الـرجـل المجهـول) يلجأ إلى التـاريخ ـ كـما أراد المؤلف ـ ليذكر أحـداثاً أراد أن يطابقها بالواقع الذي يعيشه ؛ فجعل منها رمزاً لكل مـا يحـدث ، ولكـل ما يرنو إليه نظره من رؤية العدالة والحرية والمساواة ومقاومة الظلم وغيرذلك .

وهـذا ما يظهر لنـا الصراع القائم بين شخصيات المسرحية .

فأحداث المسرحية تشير أمام القاريء العديد من الأمثلة التي قد تأخذ طابعاً جدلياً مميزاً عن علاقة الإنسان بنفسه وبالسلطة وكذلك بين أن يكون الإنسان حر الإرادة وبين أن يكون مسلوب الإرادة ؛ كـل هـذه الأشيـاء تطرحها أمامنا المسرحية ولكن في نطاق محدود من التجربة الإنسانية المتكاملة .

* وسنحاول الأقتراب من الشخصية المأزومة ــ التى تدور حولها الأحداث وهى شخصية الرجل المجهول ؛ ولكن قبل أن نقترب لنا أن نتساءل : أين كان الرجل المجهول النسبة ؟!

ــ هناك فى المسرحية ــ ومنذ البداية ــ صوت تتردد كلماته من خلف الكواليس ؛ وهذا الصوت هو الذى دفع الرجل للظهور أمام الناس محدداً له أن الصحبة طالت ولابد لهما أن يفترقا ؛ وكأن هذا الصوت يمثل الرمز ، رمز الخوف من المواجهة الكامن فى نفس البطل ؛ ولكنه فى النهاية يقرر مواجهة الناس والسلطة متخلصاً من هذا الخوف الذى يتمثل أمامنا ــ على المسرح ــ على هيئة صوت نسمعه ولا ندرك مصدره .

نسمع الصوت الخفى يأتى من خلف الجدران :

قد آن لنا ياولدى أن نتكاشف
فلقد كرست حياتى لك
علمتك ما أعرف
ووهبتك خبره أيامى
لكنى لا أرضى لك أن تبقى العمر
حبيساً فى قمقم نفسى .
الدنيا واسعة والعالم رحب
والناس هنالك ينتظرون
وعلى عينى أنا نفترق الآن
لكن لابد . . .

ويقف المتهم المجهول على خشبة المسرح لكى يحادث الناس ؛ وهم يسمعونه ظناً منهم أنه ممثل جاء لكى يلهيهم ، لكنه يحدد لهم مهمته التى تخرج عن أطار اللهو ، وتدخل فى إطار آخر وهو محاولة البحث عن كينونته الرجل المجهول ؛ يبحث الرجل المجهول عن نفسه من خلال رغبته فى التحدث إلى الناس ، ولكن الصوت القابع خلف الجدران يحذره من أن تتملكه شهوة أن يتكلم أو يُلقى بالكلمات الجوفاء الرنانة حين يلاقى الناس ؛ وتبدأ شخصية المتهم تتضح أمامنا رويداً رويداً متنبهين لأزمتها الأساسية التى تكمن فى رغبة تحرر الروح من شىء مجهول يجعلها تشعر بقيد ما ، ولا تملك أمامه إلا أن تصرخ راغبة فى الحرية .

ويظل الرجل المجهول يتحدث إلى الناس وهم يسمعونه فى ضجر وضيق وهو يحاورهم رغبة منه فى التعرف عليهم والتخلص ــ فى الوقت نفسه ــ من هذا الصوت الذى يطارده من خلف الجدران والذى يعتبر (التيمة) الرئيسية التى تردد على طول الفصل الأول وهى :

وعلى عينى أنا نفترق الآن
لكن لابد . .

ــ وكما هو واضح من تكرار هذه العبارة ، أو هذا الصوت لرجل لا تراه العين ، أنه ــ على الافتراض ــ يتخذ قيمة رمزية فى هذا الفصل ، هذه القيمة نتخذها كدليل نهتدى به على المحاور الأساسية لشخصية الرجل المجهول ؛ فشخصية الرجل المجهول شخصية مجردة ؛ ولن نعتبرها بصفة نهائية شخصية إنسانية ــ فقط ــ ولكن سنتخذها رمزاً لرؤيا شعرية تجسد لنا تلك الفكرة المجردة التى تقوم عليها المسرحية وهى فكرة (علاقة الإنسان بالمجتمع الإنسانى) ؛ وكذلك السؤال الذى تطرحه المسرحية : على مَنْ يقع الإتهام ؟

* ومع أن هذه المسرحية قد اتخذت من الأسلوب التعبيرى شكلاً لها ؛ إلا أنها اعتمدت على الشعر الغنائى الرمزى فى ابراز الفكرة العامة ؛ وأقول أن د. عز الدين إسماعيل قد استطاع أن يحقق المعادلة الصعبة وهى تطور الأمر المجرد لديه وتحوله إلى صورة حقيقية ، تطرد نامية نحو الحياة .

** رسم شخصية الرجل المجهول :

* نضع أيدينا ــ ومنذ البداية ــ على أبعاد الشخصية الرئيسية فى المسرحية وهى شخصية (الرجل المجهول) فنجد د. عز الدين اسماعيل يرسم تلك الأبعاد على لسان البطل ذاته .

نسمع البطل يقول :

لا أدرى أين وكيف ولدت .
لكنى لست لقيطاً
فلقد أخبرنى أنى جئت إلى الدنيا بطريق شرعى

ــ فهنا نلمس أحساس الشخصية بالغربة وباللا انتماء وهو فى مقابل هذا يجدد رغبته فى أن تتحرر روحه .

هل يمكن أن تتحرر روحى بالضجة ؟
فأنا عندئذ أرفع صوتى ، أصرخ فى كل مكان
وأقول لكم ولكل الناس بصوت يصعق كل الآذان
أنا حر ، أنا حر ، أنا حر !

والمؤلف قد رسم الشخصية عن طريق شخصية أخرى ــ ثانوية ــ وهذه الشخصية الثانوية تحدد أبعاد شخصية الرجل المجهول فى عدة نقاط

وهى أن البطل رومنتيكى ؛ جاسوس ؛ مجرم ؛ خائن !

وكل هذه الصفات ينفيها (الرجل المجهول) عن نفسه قائلا :

حاشا : لكنك تظلمنى
تُلقى فى وجهى كلمات لا أفهم معناها
وتحاسبنى
تزعم أنى رومنيتكى
تزعم أنى جاسوس
تزعم أنى مجرم
أنى خائن
وبهذا تُحجب عنى نفسك .

ــ ونستمر مع الشخصية الرئيسية لنجد ملامحها تتضح لنا أكثر على لسان المدعى ؛ وهذا هو أول خيط نمسكه لنتعرف على بُعد الشخصية المادى . وتتردى الشخصية ما بين البعد الإجتماعى والنفسى على غير إستقرار ، فالبطل يجد أن أمة قد ماتت قبل الحرب ثم يعود من جديد ليؤكد أنها مازلت حية .

معبراً بذلك عن رغبته الحقيقية الكامنة داخل نفسه فى أن يكون انساناً بمعنى الكلمة ، وهو إنسان مثقف يتخذ من الفكر قوتاً للروح وهو صاحب مبدأ يرغب فى التغيير من أجل الأحسن وهو يوضح هذه الرغبات عن طريق الإسقاط الفعلى لما يحتمل فى نفسه من أحاسيس على شخصيات تاريخية ، أحست بنفس الإحساس الذى يعيشه الآن وهو الإحساس بأنه متهم لا لشىء إلا أنه يرغب فى التغيير وعدم الخنوع يقول :

بل كان ابن جبير صاحب همة
حاول من قبل التغيير بيده
لكن يد البطش الحجاجية كانت أقوى . .

ويواصل :

لكن ابن جبير ما كان سفيهاً
بل صاحب مبدأ . .
وبهذا المبدأ ألزم نفسه . .

ــ تلك التعابير ــ فى الحقيقة ــ ما هى إلا استجابات نفسية لفعل داخلى تعيشه الشخصية المحورية ؛ وبقية شخوص المسرحية ، شخوص ثانوية تدفع بالشخصية المحورية نحو النمو الدرامى ، مُحددة أبعادها عن طريق الحوار الفعلى والصراع القائم ؛ ورغم أن شخصية المسرحية تدور حول رجل مجهول النسبة إلا أن المؤلف قد استطاع ــ عن طريق تحديد أبعاد الشخصية ــ أن يحدد لنا هذه الشخصية لتصبح أمامنا حية نابضة متحركة داخل العمل الدرامى وكأنها رمزاً الحقيقة عامة وهى : حقيقة الوجود الإنسانى .

** الأسلوب :

* يتراوح أسلوب المسرحية بين المنلوج والديالوج ، فالمنلوج يتناسب مع طبيعية الشخصية المهترئة نفسياً ، وفى اعتقادنا أن أسلوب الديالوج أكثر تأثيراً على التطور الدرامى للفعل فى المسرحية ووضوح الشخصية أكثر من خلال صراعاتها يتضح ذلك من الحوار التالى :

المتهم : لا ترفع صوتك ياسيد ! مازلنا نتحاور . .

الرجل : كلا . . سأصيح ، سأصرخ حتى يعرف

هذا الحشد حقيقة أمرك
فأنا حين رأيتك من أول نظرة . .
أيقنت بأنك جاسوس
المتهم : ياسيد أنت تحيرني !
تلقي في وجهي كلمات لا أفهم معناها
فأنا لا أدري هل أقبل ما تذكره من أوصاف . .
. . لي أم أرفض . .
قل لي ياسيد ؛ لكن دون صراخ من فضلك
أيها أخطر شأنا ، الرومنتيكي أم الجاسوس ؟!
الرجل : أو تمزح أم تصطنع الجهل ؟!
المتهم : إني أتساءل كي أعرف .
الرجل : بل تسخر من عقلي . .
المتهم : حاشا لله
الرجل : تصطنع الجهل كي تنكر فيما بعد
المتهم : أنكر ؟! أنكر ماذا ؟!
الرجل : تنكر جرمك .

ـ عن طريق الديلوج تتطور الشخصية وينمو الحدث ، والمسرحية اتخذت من الصيغة الشعرية أسلوباً لها ؛ فقد اعتمدت على التفعيلة الواحدة دون الإلتزام بقافية معينة ، ولو أن الإلتزام بالقافية ـ في بعض الأجزاء ـ كان يأتي فيها فيما يشبه السجع .

والشعر يعتبر قضية مسلما بها على إعتبار أنه أداة أخرى من تلك الأدوات التي تضفي مزيداً من القوة على المسرحية ؛ فالشعر وسيلة لبلوغ غاية ؛ وليس في حد ذاته هو الغاية ، وإلا فقد العمل وجوده كدراما متكاملة ؛ وكان من الأحرى لنا أن نقرأ ديواناً من الشعر على أن نقرأ مسرحية شعرية تحمل من هذا الفن أسمه وشكله فقط ؛ وتبعد كل البعد عن فنيته الحقيقية ومضمونة الذي يحتفظ بقوة دائمة لا تهن ولا تلين .

الهوامش

* اعتمدنا في تحليل النص المنشور عن الطبعة الأولى لمسرحية (محاكمة رجل مجهول) د. عز الدين اسماعيل ـ سلسلة ـ المسرح العربي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧١ م . وكان المؤلف قد أصدر طبعة ثانية من المسرحية ضمن سلسلة (المسرح العربي) بالهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ م ؛ وقام فيها بتعديل بعض المواقف ؛ بالحذف والإضافة ؛ وتلك المسألة تثير أشكالية منطلقها هذا السؤال : هل العمل الإبداعي يمكن تعديله بعد فترة طويلة من النشر ؟! وهو خلق إبداعي إرتبط بلحظة حضارية خاصة تحكمها قوانين مختلفة بالضرورة ؟! مجرد سؤال !

(١) فكرة المسرح ـ فرنسيس فرجسون

(٢) عيوب التأليف المسرحي ـ وولتركير ـ مكتبة مصر ـ صـ ٣٥ .

(٣) فرنسيس فرجسون ـ المرجع السابق صـ ٣٨ ـ ٣٩ .

(٤) المرجع السابق ـ صفحة ٤٠ .

(٥) المسرحية من أبسن إلى اليوت تأليف : ريموند وليمز

(٦) راجع جلال العشري ـ جيل وراء جيل ـ المركز الثقافي الجامعي ـ ١٩٨١ م من صفحة ٣٣ إلى صفحة ٣٤ .

(٧) يمكن التعرف على هذه الأسباب بإستفاضة ، بالرجوع إلى كتاب : دراسات في المسرحية ـ د. أحمد سمير بيبرس ـ مكتبة الحرية الحديثة جامعة عين شمس ـ ١٩٨٨ م ـ من صفحة ١٠٨ إلى صفحة ١٤٦ .

(٨) هذه المسميات للتفرقة فقط ـ بين موقفين مضادين ، أو اتجاهين فكريين يدوران في فلك واحد ؛ ولكن لكل منهما رؤية خاصة ؛ وطريقة نظر مختلفة وربما يكون لهذا التقسيم دواعي سياسية أو أيديولوجية أكثر منها دينية .

ملامح كلاسية في تحولات اخناتون

مسرحية : احمد سويلم

نقد : د . محمد نجيب التلاوي

عندما كتب « جون درايدن » مسرحيته المعنونة بـ « كل شيء في سبيل الحب » والتي حاول فيها ان يعيد كتابة مسرحية « انطونيو وكليوباترا » مستعينا بالتعاليم الكلاسية ليخلصها ـ على حد تعبيره ـ من الفوضى الدرامية التي اثارها شكسبير في مسرحيته ، فشلت المحاولة على الرغم من امتداح النقاد لها آنذاك ، بينما ظلت مسرحية شكسبير في وجدان الانسانية كلها ، وسبب الفشل ان « دريدن (اعتقد ان التعاليم الكلاسيكية ستكفل له النجح حتى لو تجاهل رؤية عصره القلقة ، وتناسى ان التراجيديا الكلاسيكية هي في جوهرها رؤية تعتمد على اليقين ، بينما كان عصره عصر تشكك وتخبط (بينما استطاع شكسبير أن يترجم المحيط الفكري لعصره ، وابدع شكلاً مسرحياً جديداً يعتمد على مبدا التقابل والجدل)[١] . واحمد سويلم في مسرحيته الشعرية « اخناتون » استطاع ان يوظف التراث التاريخي للتعبير عن هموم عصره . وقد طوع « سويلم » بعض الملامح الكلاسيكية في معالجته الدرامية ـ كما سنرى ـ .

واذا كان شكسبير قد بدا الخطوة الثانية بنجاح واقتدار ، فاننا الآن في حاجة ملحة لمن يبدا خطوة مماثلة في مسرحنا الشعري الذي يدور في فلك الموضوعات التاريخية ـ غالباً ـ استلهاماً او توظيفاً للتراث ، واصبح رصيد الواقع تلك الإسقاطات المتناثرة عبر الموضوعات التاريخية .

ومنذ ان ترجم « خليل مطران » مسرحية « عطيل » لشكسبير وقد فتح الباب للإبداع في المسرح الشعري ، فكتب شوقي ثم صلاح عبد الصبور . . . وغيرهما ، وكنا نتوقع تنويعاً للموضوعات المتناولة ، الآ اننا وجدنا الموضوعات التاريخية هي المسيطرة عند شوقي وباكثير وعبد الصبور والبياتي وعبد الرزاق عبد الواحد وفاروق جويدة واحمد سويلم وانس داود وشوقي خميس ومحمد ابراهيم ابو سنة . . .) ومثل هذه الكثرة الابداعية التي وقعت اسيرة للموضوعات التاريخية تثير الكثير

من التساؤلات ، هل هى محاولة لاعطاء نتاجهم بعداً حضارياً او فلسفياً يتمثل فى ربط البعد الفكرى بالتاريخ ؟ أم كما قالت ـ نهاد صليحة ـ هو حنين لسلوكيات فترات حضارية غابرة لإعادة فرضها على مجتمعنا بدعوى الأصالة ؟

وهل هى محاولة لتمييز ملامح المسرح الشعرى العربى ؟ ام هى عدم قدرة من الشعراء على مسرحة الموهبة الشعرية ؟

ان ارتباط المسرح بالتاريخ ارتباط قديم قدم هذا الجنس الأدبى الذى صاحب الانسان فى حضاراته القديمة والمعاصرة ، واعتماد كتاب المسرح الشعرى على التاريخ نهج محمود . . . ولا سيما انهم يربطون بين الموضوعات التاريخية ، وبين واقعنا المعاصر فى محاولة لتحقيق التوازن بين طرفى الأصالة والمعاصرة ـ وهى نظرة محدودة لجمع طرفى الأصالة والمعاصرة بهذه الطريقة ـ ولكن . . ان تكثر هذه المحاولات فهو الأمر الذى يحتاج منا الى وقفة مهما كان استحساننا لذلك النهج ، فاننا لا نريد ان تدور داخل دائرة مغلقة مهما كانت حسناتها ، لا نريد ان نكرر لعنة المقدمة الطللية فى قصيدتنا العربية القديمة ، ومن هنا نطالب كتاب مسرحنا الشعرى ليتحركوا إلى الخطوة الثانية وهى ان يرفعوا الواقع الى مستوى خلود التاريخ ، ولا يكتفون باستلهام التاريخ او توظيفه فى اسقاطات (لأن سياقات الحاضر لها مشكلاته التى تحتاج إلى معالجة درامية واعية ، بدلاً من الاسقاطات التاريخية الرامزة ، ألم تروا معى ان الواقع العربى الآن مسرح رائع ومغر بتناقضاته ومعقولياته ولا معقوليته ؟)(١)

ان القضية نفسها عند رواد فننا القصصى الذين تخيروا فترات الضعف والاضطرابات وكانت مادتهم القصصية المفضلة . . وفى مرحلة فنية متطورة تركوا الاتجاه التاريخى او استلهموه بطريقة اكثر فنيا فيما بعد بندرة ، لأن بناء القصة التاريخية اسهل من غيرها . . . وقياساً على ذلك فاننى اعتقد ان اتجاه كتاب المسرح الشعرى الى التاريخ انما هى عدم قدرة مسرحة الموهبة الشعرية ـ غالباً ـ؛ لأن الموهبة الشعرية بمفردها ليست مؤهلة لكتابة المسرح الشعرى ، فمسرح شوقى سيظل حبيس الكتب للقراءة لغلبة النزعة الغنائية عليه ، ولأنه افتقر الى الإبداع المتفاعل مع متغيرات الحياة . ان المقصود هو الخيال الشعرى ، والتعبير الشعرى وليس مجرد النظم ، ولناخذ من الشعر ما يفيد البناء المسرحى . . ومن هنا ننتظر اصحاب الخطوة الثانية للسيطرة على التجربة الحياتية ، وتحويلها الى نمط من التوقعات لتحقيق الموازنة بين الموهبة الشعرية والقدرة الدرامية التى تعتمد على الحوار الجدلى لا مجرد المحاكاة .

ولعل ما دعانى الى التوقف مع التساؤل السابق تلك الملاحظة التى استوقفتنى عندما تناولت مسرحية اخناتون ، وتداعت الى المحاولات التى سبقت « سويلم » ، واتخذت من « اخناتون » موضوعاً لها وهى :

١ ـ اخناتون ونفرتيتى(١) : لعلى احمد باكثير ، وهى مسرحية شعرية ١٩٤٠ ركز فيها على اخناتون الثائر الباحث عن الحقيقة .

٢ ـ حكمة اخناتون :(٢) ا . ج . جرانهام ، ترجمة صبليب المصرى ١٩٦٢ ، وركز فيها على الصراع بين مستلزمات السلام ومطالب الحرب .

٣ ـ سقوط فرعون : لألفريد فرج .

٤ ـ اخناتون : اجاثا كريستى .

٥ ـ ملك من شعاع : لعادل كامل ، وركز فيها على الجانب الروحى والصوفى .

واذا كان الرمز اللغوى ثابتاً فان دلالته تتحرك وتتغير من عصر الى عصر ، وكذلك الحدث التاريخى ثابت التفاصيل ، ولكن كل عصر يفيد منه بقدر نسبى بحيث يختلف فى مفهومه ، وتوظيفه ، وكذلك الأمر ايضاً بالنسبة للكاتب الذى يتخير رؤية بعينها ، فليس معنى ان « سويلم » قد سبق بمحاولات كثيرة عن « اخناتون » ان الموضوع مكرر او معاد . . بالطبع لا ، لأن لكل كاتب رؤاه الخاصة ، بل الاختلاف نفسه حتى على مستوى القارىء الذى يتلقى العمل الفنى ، والعمل الفنى هو فى حقيقة خلوده وتميزه بمجموعة القراءات فى مراحل زمنية مختلفة . ومن هنا فـ « اخناتون » سويلم جاء حاملاً رؤية خاصة لأحمد سويلم الذى يعكس رؤاه للواقع مجسدة فى توظيفه التاريخى هنا .

وثراء شخصيته « اخناتون » كان سبباً فى كثرة تناولها وتداولها بين الكتاب . وسويلم هنا تناول صراعاً يهم كل انسان وهو صراع بين المادية بمطالبها المادية من ناحية ، وبين الروح وحاجتها الى العقيدة من ناحية اخرى . . ومن خلال استعراض هذا الصراع ركز « سويلم » على فكرتين الحتا عليه من واقعه المعاش وهما :

○ فكر التسلق الى الحكم .
○ فكرة استثمار الدين والتستر وراءه .

وليس معنى ارتباط الفكرتين بواقع معاش اننا سنحيل النص المسرحى الى واقع تاريخى وحضارى ، بل اننا سنحاول هنا ان نحيل العمل المسرحى « اخناتون » الى عناصره الفنية فى غير معزل عن الفكر الانسانى ، لأن البحث عن توثيق معاصر للتوظيف التراثى فى المسرحية سيحجم العمل ، ويجهض امكاناته الفنية التى يمكن ان تمتد الى ما بعد هذا العصر ، لأن « سويلم » يتجادل بوعى مع الدلالات السائدة فى عصره ، والتى يمكن أن تكون ذريعه لاكتساب دلالات جديد فى عصور اخر ؛ ولأن النص المسرحى هنا غنى بنواحى التجربة الانسانية على المستويين السلطوى والشعبى ظاهرياً ، وعلى مستوى الصراع الحقيقى بين المادية الدنيوية ، والروحية العقدية ، وان كان « سويلم » قد سُبق الى موضوع هذا الصراع الذى تناوله من قبل شكسبير واليوت ثم صلاح عبد الصبور فى « ماساة الحلاج » .

اما فكرة التسلق الى الحكم والإحاطة بالملك او الحاكم فهى فكرة كثر تناولها بصورة ملحوظة بين مبدعينا فى بداية الثمانينات ، ويبدو ان وصول السادات الى حكم مصر كان من وراء هذه الكثرة ، فجمال الغيطانى يحدثنا عن كيفية وصول « الزينى بركات » متسلقاً الى الحكم ، ومحمد جبريل يحدثنا فى « اوراق ابى الطيب المتنبى » عن كيفية وصول « كافور الاخشيدى » متسلقاً الى حكم مصر فى غفلة من الزمن ، و « سويلم » يحدثنا هنا عن محاولات « آى » فارس القصر ثم قائد الجيش ـ للوصول الى الحكم بدلاً من « اخناتون » الذى كان يثق فيه ، فينحاز « آى » الى الكهنة ويخون طبيعته الخيرة تحت ضغوط الإغراء لمغنم السلطة ، فلقد نجح الكهنة فى استقطاب « آى » المهيأ سلفاً لاستثمار الخلاف بين « اخناتون » والكهنة ليصعد على اكتاف الفتنة الى حكم البلاد .

وعدم وصول « آى » الى السلطة قد اكتشف بمحض الصدفة ، وهنا نلمح بعض الظلال الكلاسية التى تجعل من الصدفة وسيلة للحل ، وقد ساعد على ذلك ان « سويلم » قدم « اخناتون » فى صورة الحاكم المثالى الذى يسعى لنشر مبادئه ، وقد شغله ذلك عن تقدير حجم رد فعل الكهنة على الرغم من تحذيرات امه له . وهذا « آى » يؤنب نفسه عندما لم يفطن لوجود « كارع » الذى جاء ليخبر « اخناتون » عن تحركات « آى » المريبة :

اخناتون : اسمعنا ياكارع ماذا عن اخبار الفتنة؟ . . اسمعنا .
آى : (لنفسه) لِمَ لَمْ افطن لحماقة هذا الشبل . . ياغبائى
كارع : اشاعوا عنك يامولاى اقاويلاً
فانت هجرت طيبة
هارباً من ثورة الكهان
والشعب

لتبقى فى مدينتك المعابد
والحصون لدينك
المزعوم
وتهجر دين آبائك
وقيل بأن زوجك
سيدى .. تغويك فى
دينك
وفى حكمك)(١)

و « اخناتون » سويلم هنا يختلف عن « اخناتون » باكثير الذى يسعى لادراك الحقيقة ، اما « اخناتون » سويلم فهو الحاكم المثالى الذى استوثق من الحقيقة ويسعى الى تحقيق تلك المثالية ، ولم ينخدع بما دبره الكهنة عندما تولى الحكم ، فا « خناتون » ـ سويلم ـ يقاطع الكاهن الأكبر :

(اخناتون) : (مقاطعاً) مهلاً مهلاً .. ياكاهن آمون الأكبر
ان تتولى تتويجى الآن .. وتباركنى ملكاً
هذا شىء طيب ..
اما ان تدخلنى فى ظل الهك آمون
تفرضه علىّ فرضاً ..
فهذا ما لا اقبله منك
هذا مالا ارضاه ..
ان الهى غير الهك .. !
ربى .. فى قلبى
ربى .. فى عينى
انت الهى وحدك .. لا غيرك
يامن سبحت الأشجار بحمدك
ياآتون)(٢)

ومن هنا بدا الصراع ، لننتقل الى الفكرة الثانية حيث ان الكهنة يتاجرون باسم الدين ، وينهبون الإتاوات ، واخناتون يفطن لكل هذا ولذلك يعلن عن وحدة الآلهة ، متمثلة فى « آتون » :

(اخناتون : انى اعلن وحدة آلهة الوادى فى ربى آتون)(١)

وبالطبع تحرك الكهنة ضد « اخناتون » ، وتحرك « اخناتون » بمثالية زائدة وكانت تنقصه الخبرة ، ولم يفطن الى تحذيرات الأم من الكهنة :

ت ـ الأم : ياولدى .. انى ادرى منك باسرار الحكم
دع دين الآباء ولا تنكره
دع آلهة الوادى .. فلها الكهنة والأعوان
ولهم جبروت .. ولهم سلطان(١)
(ت : ياولدى .. لن يتركك الكهنة
انج بنفسك ياولدى من سلطان الكهنة
فانا اعرفهم)(٣)

وتبلغ مثالية « اخناتون » حداً بعيداً عندما يكتشف خيانة « اى » وتحرك الكهنة ضده ، فيتنازل عن العرش ويتنازل معه عن المادية الدنيوية بمحض ارادته :

(اعلن باسم الشعب وباسم الفرعون .. وباسم الهى اتون
انى قررتُ نزولى عن عرش الدولة
بارادة اخناتون الفرعون
لا بارادة كهنة آمون .. او الخونة)(٤)

فهو يبحث عن ارض أخرى :
(: فلأبحث عن ارض اخرى صالحة عذراء
تؤمن بالحب .. وبالرحمة
ترضى .. ان يتآخى الناس ..
وينتشر العدل)(٥)

واخناتون هنا ليس ملكاً انما هو انسان يجمع بين جنبية مظاهر القوة ، وكوامن الضعف ، فلقد غلبت نوازعه الروحية هنا تطلعاته المادية المحدودة فآثر الانسحاب . والملمح الكلاسى الثانى هنا عندما لعبت الصدفة دورها فى كشف الخيانة يعزز ان « اخناتون » انسان يخطىء ويصيب ، وان مثاليته شابتها ندرة الخبرة وليثبت « سويلم » ان « اخناتون » هنا ليس رباً ، ولا روحاً لهذا الرب على طريقة عَبَدَةُ « آمون » .

واذا كانت الصدفة الكلاسيكية هى التى كشفت تحركات الكهنة ضد « اخناتون » ، فسان « اخناتون » نفسه يفسر ذلك بطريقته الخاصة على انها ـ الصدفة ـ كانت منحة من « آتون » فلقد حفظه من مكائد كهنة « آمون » .

وكان رد الفعل القوى من كهنة آمون هو المترجم لنا عن مدى حزنهم على افتقادهم للأموال وللمكانة فى المجتمع .. قال « اخناتون » .

(: اعرف ما يتخفون وراءه من اقنعة الدين الجوفاء
....
الكهنة يااماه . سعداء بالآلهة العدة
فلكل اله سلطانه ..
ومعابده .. واتاواته ..
الكهنة يتخذون الدين طقوساً وتجارة)(١)

وسويلم يحاول تعميق الحس الماساوى ، ومن ثم تعميق التجربة باستخدامه لهذه المفارقة اثناء رصده لتحركات اطراف الصراع عن طريق استخدامه للتعارض الثنائى ، فـ « اخناتون » ـ الحاكم الفرعون ـ يسعى بمثالية لتحقيق العدل والحب والخير والايمان بـ « آتون » ، لأنه على حد تعبير نفريتتى :

(هو العائش بالحق
وهو الطيب .. لا يرضى غير الصدق ...)(٢) ولأنه كذلك رفض (ان يحيا فى ارض تتلون من حوله يملؤها الخونة والسفاحون)(٣) .

وفى المقابل نجد الطرف الآخر « الكهنة » ومعهم « آى » يسعون لبث الفتنة وتحقيق الفرقة لاسقاط « اخناتون » ؛ ليعودوا الى هيمنتهم الخادعة على الشعب الطيب ، وهذا « آى » يفكر ويدبر :

(ـ : لكن كيف نطيح باخناتون
هل نقتله .. فيكون خلاصاً منه ومما يدعو له ؟
هل نطلب منه ان يتخلى عن عرش الدولة ؟
فاذا اصبح مسلوب السلطان لن يملك ان يفرض دعوته الدينية .
وبذلك نتخلص منه ومن آتون الهه

فاذا رفض وعاند قيدناه واودعناه سجن القصر .
.. لن اجد الأمر عسيراً ..
كى اعلو فوق العرش)(١)

ومظاهر الصراع هنا كلاسية لأنها بين الخير والشر ، ونحن امام عمل تقليدى يعتمد على المقدمة والعقدة والحل وهى ثلاثية البناء التقليدى ، والحل هنا ينتمى الى الإطار القيمى السائد منذ تولى اخناتون للحكم ؛ لأنه صاحب الدعوة الى الخير والعدل . والنشاط المسرحى هنا قائم على تسجيل تفصيلى لمعطيات مظاهر الصراع المحسوس بين دعوتى الخير والشر .

واذا كان النشاط المسرحى هنا (هو نشاط معرفى يعرض تجربة انسانية مسترجعة .. فى اطار مسرحى يتجادل مع الواقع بغرض تحقيق الإيهام المؤقت)(١) ، واذا كانت لغة الحوار الجدلى التى تعتمد على الدراما لا تقيم جدلاً بين شخوص المسرحية فقط بل (تقيم جدلاً اوسع بين عالم المسرح الوهمى ، وعالم المتفرج الواقعى ـ حيث ان المتفرج يتتبع حوار الشخصيات ليصل الى فكرة مفهومه عن معنى الحدث الدائر من خلال واقعه هو كمتفرج . دون معونة من قصاص و أوراو ..)(٣) .

فعلى هذا الضوء يمكننا ان نقبل ـ مؤقتاً ـ صوت « الراوى » فى بداية المسرحية لأنه يقوم بتهيأة المشاهد او القارىء للاسترجاع :

(ـ : احكى لكم حكاية قديمة
كانت على ضفاف النيل

ويصر « سويلم » على ايجاد الكورس ـ ملمح كلاسى ثالث ـ الذى يغنى المعنى نفسه الذى يردده الراوى :

(.. نحكى لكم حكاية الخلود
... حكاية التوحيد .. قبل ان يجىء أنبياء
قبل ان يهبط وحى من سماء)(٣)

قد نقبل صوت الراوى فى بداية المسرحية وقد ينقلنا غناء الكورس الى جو الأحداث ، ولكن ان يتدخل « الراوى » فى السياق الدرامى للمسرحية بطريقة تقريرية لتوضيح امر .. للتعليق على امر ما ، فانه ـ هنا ـ يحرم المشاهد او القارىء فرصة الاندماج مع الحدث المسرحى ، وليشعره بين الحين والآخر انه امام مشهد تمثيلى فيخلعه ـ مما يسمى ـ من جو الوهم المسرحى ، ومن ثم يقلل انفعال المتلقى بالحدث المسرحى . والراوى هنا يذكرنا باستطرادات

القاص او تدخله ليوضح ما عجز عن اظهاره السرد القصصى .

ولو اننا أحصينا تدخلات « الراوى » فى السياق الدرامى ، لقدرنا الى اى حد كان وجوده عائقاً لسلاسة العرض للحدث المسرحى :

فى ص ٢٠ يتدخل الراوى ليقول : ان اخناتون راى (كهانا تجاراً بالدين) والمتلقى يفهم هذا المعنى من الحوار السابق وتدخل الراوى هنا بطريقة تقريرية وتعسفية غير مستحسن .

وفى ص ٤٧ يتدخل الراوى (المشهد الرابع) ليعرفنا بذكرى التتويج ، والمتلقى يعرف المناسبة من الحوار . . وكلام الراوى هنا تقديم زائد .

وفى ص ٦٣ يحرق المؤلف عنصر التشويق عندما يستعرض بعض الاستفهامات التى يحركها الحوار فى رأس المتلقى . . يتدخل « الراوى » ليحرم المتلقى فرصة الاندماج والاجتهاد والتفكير المنفعل بالنص المسرحى .

وفى ص ٦٥ يعطى « سويلم » للراوى بعداً رامزاً عندما يجعل الراوى منفعلاً بالحدث بدلاً من دوره كرابط للأحداث ، ثم يتدخل الراوى فى حوار . . وكأنه صوت التاريخ . . واذا كان كذلك فلا ادرى لماذا تخلى عن الحيادية . . ونراه يفرح بمقدم الرجل الذى سيكشف لا خناتون عن الفتنة التى تحاك من حوله

الراوى : حقا . . انك غبت كثيراً
حمداً للرب .
اذ ارسلك لكى تنقذنى من حيرة المكارى)(١)

واذا ما وصلنا بالترتيب التقليدى الى النهاية نستشعر بروح الاغتراب عند « اخناتون » الذى ينزل من على العرش ليبحث عن ارض خصبة صالحة عذراء . . قال اخناتون : (فمن شاء الرب . . ومن شاء الحب . . ومن شاء الايمان فليتبعنى)(٢) ، ويعتقد « اخناتون » انه بلّغ الرسالة ، ويريد الآن ينفرد بذاته ليتخلص فى عبادة ربه « آتون » .

(اخناتون : آتون
اليك اليك يآآتون .
تركت لهم رسالتك
تركت لهم حياة العدل والايمان والحكمة
اليك اليك يآآتون)(١)

ان النهاية على هذا النحو قد ترضى تسلسل الحدث المسرحى التقليدى ، ولكنها بالطبع لم تحسم الخلاف الفكرى الجدلى بين الرؤية المادية للعالم والرؤية العقدية الطارئة للعالم ، وهى القضية نفسها التى استعرضها صلاح عبد الصبور فى « مأساة الحلاج »(٢) بطريقة عكسية ، فالحلاج المتصوف ليس صاحب سلطة مثل « اخناتون » ومن هنا كان عليه ان يخلع لباس الصوفى مرضاة لله لتجميع الغرباء حوله ، وكان الحلاج امام اختبار صعب هل يكتفى بابصار نور الله فى ذاته المتصوفة ؟ ام ينزل الى معترك الحياة ؟ ويختار الثانية . . اما « اخناتون » فيترك السلطة لكى يرتدى رداء الصوفى ـ ان صح التعبير ـ بعد ان شعر بالغربة فى هذا العالم المادى . والفكرة نفسها بصورة نسبية فى مسرحية شكسبير « هاملت » ـ دارس الفلسفة ـ وكان التساؤل : كيف تشل الحيرة القدرة على الفعل عندما تتنازع الفرد قوتان لا زبتان هما الدين او الدنيا .

ولكن الصراع فى « اخناتون » اقل وطأة لأن البطل صاحب اتجاه واحد حدد معالمه منذ البداية وهو الاتجاه العقدى ومن ثم لم يفكر طويلاً فى التنازل عن العرش ـ على الرغم من صعوبة القرار ـ لأن فكرة العقيدة والرب « اتون » قد تمكنت منه ، وتمكن منها .

وقد كان « سويلم » ذكياً عندما جعل مخرج اخناتون فى استمراريته فى الحياة ، ولم تنته الأحداث بقتله ، ليعبر عن الاعتقاد السائد عند قدماء المصريين باستمرارية الحياة ، بينما كان المخرج عند عبد الصبور هو « موت الحلاج » ، والموت هنا يحمل معنى الفناء فى الله عند متصوفة المسلمين او الوعود بالخلود . والفارق بين المخرجين هو الفارق بين العقيدتين فى المسرحيتين . والنهاية فى المسرحيتين لم تحسمان قضية الصراع بين رؤية العالم من خلال منظور مادى شرير قديم ، ورؤية العالم من خلال منظور دينى طارىء .

اما عن لغة المسرحية فهى شاعرية قبل ان تكون شعرية ، ويشعر القارىء ان ادوات الشاعر طيعة ومرنة ، ويخرج بها من دائرة الغنائية الى آفاق الحوارية الفعّالة ، حتى المنولوج يسخره المؤلف لتصعيد الحدث الدرامى ، فهذا « آى » يحدث نفسه ويخطط ويدبر لابعاد « اخناتون » .

(آى : (لنفسه) . . .
. . . . . .
فاذا رفض وعاند قيدناه واودعناه سجن القصر .
فبهذا الحل منافع شتى بالنسبة لى .
لن اجد الأمر عسيراً . . كى اعلو فوق العرش
فالكهنة اضمنهم . . . واسيطر بالحكم عليهم)(١)

ولقد نجح « سويلم » فى التنقل بالحدث المسرحى منوعاً اياه بطريقة مكنتنا من رؤية الموقف بكل ابعاده . . فهو يمهد بتدبير الكهنة لخدعة اخناتون . وفى مشهد التنصيب تقع المفاجأة ويفشل الكهنة فيما سعوا اليه ، ثم ينقلنا « سويلم » لنرى تدبير الكهنة لابعاد اخناتون ، ثم يصور مسيرة اخناتون المثالية المليئة بالخير والمثل العليا حتى يكتشف المؤامرة فيتنازل عن العرش بمحض ارادته ليخلص لعبادة « آتون » ، ويمكننا ان نتصور الهيكل المسرحى فى صورة التعارض الغنائى الآتى :

اعداد الكهنة لجذب اخناتون لعبادة آمون
استعداد اخناتون لنشر عبادة آتون
الكهنة + آى يدبرون لاسقاط اخناتون
اخناتون يسعى بمثالية لنشر عبادة آتون ونشر الحب والعدل
الكهنة + آى يسعون الى السلطة المادية
اخناتون يسعى الى المتعة الروحية

وهنا تصل سخرية « سويلم » منتهاها عندما يقدم هذا التعارض الثنائى ، فالمفروض ان الكهنة هم الأقرب الى المطلق الروحى ، والملك « اخناتون » هو الأقرب الى المطلق المادى ، ولكن العكس هو الحادث هنا ، فالكهنة يحترفون السلطة الدينية من اجل كسب المال بخرافة الدين ، بينما يجعل اخناتون هو مركز القيم الروحية ، وصاحب الديانة الوحدوية ، واعتماد « سويلم » على بطله « اخناتون » فى نشر الدعوة الجديدة هو اتجاه فردى ـ ملمح كلاسى رابع ـ وينجح الفرد « اخناتون » البطل ـ فى اجتذاب الاتباع والمؤيدين لربه « أتون »

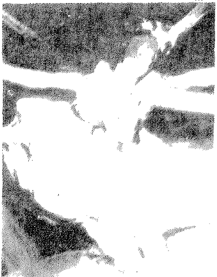
وكلمات « اخناتون » المادحة لربه « آتون » فى نهاية المسرحية ، ترفعه فوق توافه الحياة ومتغيرات التاريخ ، فهو يتحرر من السلطة المقيّدة الى متعة العقيدة الوحدوية المطلقة .

ان « اخناتون » هنا يهرب من الأقدار الثابتة المقيدة للبشر فى دنيا الناس . . نعم قد اكتشف الخديعة ، ولكنه ادرك انها ستتجدد فى اناس آخرين ، ولذلك لم يستجب لتوسلات امه وشعبه الذى طالبه بالعودة الى الحكم ؛ لأنه خلّص نفسه من القيد المادى السلطوى الى آفاق المطلق الروحى العقدى لينشد المثل العليا التى آمن بها واخلص لها .

لقد استطاع « سويلم » ان يوثق موضعه التراثى بتكنيك كلاسى قد طعّمه برؤية معاصرة وبعناصر فنية جيدة صعدت الحدث المسرحى بطريقة عمودية ، ولقد اتاح لنا « سويلم » ان نتشبع بعبق التاريخ الفرعونى من خلال موضوعه وتكنيكه الفنى ـ فى غير معزل عن المشاركة المعاصرة . لقد كانت هذه المسرحية بداية انطلاق فنى لسويلم عندما فتق بها شرنقة الشعر الغنائى ، ليطل على المسرح الأكثر رحابة ◆

الحرية والتاريخ المصرى

د . وفاء إبراهيم



لقد آن الأوان لأن ننظر الى المعارض التى يقيمها بعض الفنانين الجادين نظراتنا الى كلمة جادة أو فكرة جديدة بالمناقشة . وكل عمل فنى حقيقى ، وكل محفل فنى يلفه الاحترام الصادق للفن كرسالة ، انما يحفز لقراءته ؛ وفى هذه القراءة ما يعنى أن العمل الفنى قد أصبح « قضية رأى » أو « حوار عقل وروح » .

ويعد معرض د. صبرى منصور الذى أقيم بقاعة السلام فى شهر مارس الماضى واحداً من هذه المحافل الفنية الثرية بالمعنى ، ومن ثم الجديرة بالنقاش . وللزائر لهذا المعرض أن يشعر بزخم مصر فى المعرض كله ؛ فلقد وضع الفنان « القضية المصرية » بكل أبعادها فى ميزان الفن ؛ وقدم من خلال عناصر التشكيل الجمالى رؤية نقدية حضارية للروح المصرية .

فاذا كان محمود مختار قد شكل من خلال وسيطة الفنى الصلب رؤيته عن بعث الروح المصرية مستدعيا حضارتها التليدة ، حافزا للهمة ، ومثيرا للطاقة التى يجب أن تسرى مرة أخرى فى النفوس من خلال تشكيلاته التى صورت سلوكيات الروح المصرية الاصيلة فى حبها للعمل الجاد ، مبرزا لدور الإرادة والشموخ كمحرك لهذا العمل ، واذا كان مختار فعل ذلك فى وسط مناخ متكامل يطالب بالنهضة والحرية والاستقلال .

فان صبرى منصور يعيش مناخا مختلفا تماما ، مناخا يشهد انكساره الروح المصرية الإبداعية على كل المستويات ، وما بين النهضة والانكسار من جدلية ، أختلفت الرؤية التعبيرية لكل من الفنانين - بصرف النظر عن إختلاف الوسيط المادى - ففى الوقت الذى أكد مختار على ضرورة العودة الى الجذور فهى الحل لحفز الأرادة المصرية على النهوض ، عبر صبرى منصور باللون والخط والرموز الشكلية عن أن الروح المصرية حبيسة بين جدران التاريخ ، تهيم محلقة فى سماء مصر بلا هدف « المومياء الطائر » ، تنتظر الفارس الذى يمتطى الحصان ليتجاوز بها انكسارتها ، والفارس ليس فرداً ، بل هو كل أفراد مصر ، حين يخلص كل منهم فى مجاله .

ولذا يصور صبرى منصور مصر فى بساطتها البيئية والاقتصادية ، ويعرض لضرورة انفلاتها الروحى من أسر التاريخ ، كما يعرض لمسيرتها الروحية أو الدينية برموز أدائية يغلب عليها الوضوح والبساطة ، تتمثل فى التشكيلات المختلفة لمواقف الحزن .

وفى ايجاز يمكن القول ان صبرى منصور عبّر عن رؤية لمصر عكس فيها واقعها البسيط « الطين » - مادة ولونا - مشيرا الى أن هذا الواقع لا يزال سطحه فى حاجة الى صقل ونظام ، لذلك جاءت اللوحات كلها خلوا من « المنظور » كما جاءت الخطوط فيها بلا التزام بالنسب الواقعية الشكلية وذلك حتى يطرح - وبجدة - مشكلة حاجة السطح - فى وجود مصر - الى المعالجة والتنظيم ، وبحيث يتضافر غياب المنظور مع لا واقعية النسب والخطوط الشكلية فى التأكيد على حاجة ظاهر الوجود المصرى للتنظيم والمعالجة . وفى الحقيقة

يصبح لغياب المنظور دلالة حضارية ؛ اذ انه يمكن القول بأن فكرة المنظور لم تنشأ فى البيئة الأوروبية الا كنتيجة لفراغ هذه البيئة من قضية « سطح الواقع » واتجاهها ـ من بعد ذلك ـ الى الرغبة فى « تعميق » الواقع ، فجاء « المنظور » فى الفن ليعلن عن مولد الرغبة فى التعميق فى الواقع . اما هنا ـ فى معرض صبرى منصور ـ فثمة تاكيد على عدم الفراغ من ظاهر الوجود فى مصر ؛ ولذا لا حديث عن « تعميق » ومن ثم لا حاجة الى « منظور » . ان الحياة فى مصر لا تزال تعاش « بالطول والعرض » فقط ، اما « العمق » فلن تتصل الأسباب بينة وبين واقع الوجود المصرى الا « بالحرية » .

والحرية ـ فى معرض صبرى منصور ـ ليس لها الا دلالة حضارية ، انها الانفكاك من اسر التاريخ ـ او قل من « داء التاريخ » ـ انه يريد للهرم ان ينفتح عن مومياء الروح المصرية ، ولذا رسم تلك الفتحة المستطيلة فى الهرم لأنه يريد ان يبعد ما ترسب فى وعى المصرى عن الهرم انه قبر ، او باستيل الروح المصرية ، فتعود الحياة الى الدبيب من جديد فى هذه الروح بما يمكنها من التحليق فى آفاق الوجود الرحبة ، متطورة فى تحليقها ، مشرفة على رصيدها الروحى الضخم المتراكم عبر العصور ، ما بين عبادة وثنية ، ثم توحيد اخناتونى ، ومسيحية ، واسلام .

وقد عبّر الفنان عن قضية الحرية الحضارية ببساطة شديدة ، فاكتفى من اللون بما تقدمه الصحراء من صفرة ، وما يقدمه طين الدلتا من بنية ، ولم تكتظ لوحاته بالتركيبات التشكيلية ، بحيث يمكن وصف اللوحة من لوحاته بأنها كتبت بحروف مفردة تسهل قراءتها على الوعى البسيط .

واخيرا اقول ان معرض صبرى منصور صرخة احتجاج لفنان صادق يبحث عن لغة فنية مصرية اصيلة تستند إلى ذلك الأطار المرجعى الاساسى « التاريخ المصرى فى كل اطواره » مكتشفا بداية لطريق جديد ياتى بعده ، ففى معرضه كان هو الانسان المصرى الذى يعيش المناخ بكل سلبياته وايجابياته ، وايضا هو الفنان الذى حاول ان يقدم لغة فنية محلية ، يتواصل بها التاريخ وتتحرر الروح المصرية الإبداعية لتقدم ذاتها فى كل محفل فنى قائلة : اننى مصر ◆

بقية الصفحة الأخيرة

تعليق على كلمة مارتن إسلن

التجاوز على وجه التحديد تكمن الوظيفة الرئيسية لمسرحنا المعاصر ـ عند اسلن ـ فى انه « يلعب دوراً مهماً فى تشكيل الصورة الذاتية للمجتمعات والثقافات والدول ، بل كل شعورها بهويتها وبخصوصيتها وفرادتها » فالمسرح أن كان مجرد صدى للواقع ، انعدمت فعاليته فى صنع ايديولوجيا المجتمع ، لأنه ليس سوى انعكاس لها فى ظل مثل هذا المفهوم . لكن اسلن يرى أن المسرح بتجاوزه الواقع المحاكى ـ يؤدى وظيفة نقدية ذات طابع اجتماعى ، وبالتالى له دوره الفعال فى صنع ايديولوجيا المجتمع . أو بمعنى آخر أن هناك علاقة جدلية بين الواقع والفن المسرحى .

فالكاتب المسرحى يستمد مادته من المجتمع ، لكنه باعادة صياغته لهذه المادة « مسرحيا » يشكل بدوره فى تصور المجتمع عن ذاته . ولعل هارى ليفين يعد من أفضل من صاغ هذا المفهوم فى النقد الغربى الحديث حيث أكد عام ١٩٤٦ « ان العلاقات القائمة بين الأدب والمجتمع متبادلة ، فالأدب ليس اثرا من آثار المسببات الاجتماعية فحسب ، بل هو أيضا مسبب للآثار الاجتماعية »[٤] إلا أن إضافة اسلن تتركز فى مقولته بان المسرح « يقدم » مرآة ، وان المجتمع هو الذى « ينعكس » فى هذه المرآة ، و « يتأمل » فيها نفسه . وهذه الفكرة هى محصلة احدث النظريات النقدية فى العالم الغربى التى ترى ـ على ضوء الاكتشافات الحديثة فى علوم اللغة ـ ان أى عمل ادبى ليس سوى شبه معنى ، وان العالم هو الذى يعطى لهذا العمل الأدبى معناه . او كما يقول اسلن : « الجمهور يتحمل مسؤولية ايجاد معنى الفعل [المسرحى] وتفسير الاحداث التى تعرض امامه »[*]

اما عن الوظيفة الاجتماعية للمسرح فى التراث الغربى فقد بدأت ، بداية متواضعة مع الرومانتيكيين ، بدافع من نزعتهم الانسانية . إلا انها اخذت ابرز صورها بفضل تأثير الفلسفة الوضعية لاوجست كونت على طبيعية زولا التى ترى ان وظيفة الأدب هى قيادة الانسانية نحو مستقبل افضل ، من خلال تطبيق المنهج العلمى على الحقائق الاجتماعية التى يعرض لها الأدب . وسيتطور نفس هذا المفهوم عند أجيال كتاب المسرح الحديث ، متخذا صيغاً شتى تدور كلها فى نفس الاطار ، بعضها

مسرف فى الثورية كما عند سارتر وبريخت ، وبعضها اقل حدة كما عند شو وميللر وسيتبنى الكثير من النقاد ومنهم اسلن ـ هذا المفهوم الاجتماعى لوظيفة المسرح .

فى حدود ما ذكرناه تبدو نظرية اسلن فى الدراما بسيطة ومنطقية : فماهية المسرح محاكاة للواقع من خلال منظور نثرى . ووظيفة المسرح اجتماعية ، الا اننا نجد اسلن فى كتابه « تحليل الفن الدرامى » يعرض لاراء تعمق من هذا المفهوم وتثريه فهو يوضح أن « ادراكنا للحقيقة اليومية ليس الا وهما »(٦) وبالتالى فان المسرح « الذى لا يفعل سوى اضافة عنصر تكميلى من التصوير الخداع إلى بنية الوهم التى نسميها الحقيقة ، يعطينا صورة كاملة عن وضعنا كمخلوقات إنسانية على هذه الأرض »(٧) وهو يؤكد رأية هذا بالاستشهاد بمفاهيم شكسبير فى مسرحية « العاصفة » عن كون الإنسان والحياة مجرد اطياف احلام .

وهذا مفهوم معقد لماهية المسرح يرتكز على اساس مزدوج : افلاطونى فلسفيا ، وبيرانديللى دراميا . اسلن هنا يكاد يقترب من افلاطون فى مفهومه عن الفن (الصادر عن نظريته فى المعرفة) من انه محاكاة لمحاكاة ، اى ليس محاكاة للحقيقة ، وبالتالى فهو محاكاة لوهم . الا ان اسلن لا يعتقد كافلاطون فى وجود عالم المثل . ولكنه يميل الى اعتناق فكر شكسبير فى أن الحياة حلم . وان الإنسان مصنوع من نفس مادة الاحلام . وهو بذلك يشارك دوفينيون فى بعض ماذكره من آراء ، عام ١٩٦٥ ، فى سوسيولوجيا المسرح » من « ان الانسان هو حلم طيف . والمسرح هو حصة الطيف . انه طيف يلقى بنا فى المستقبل . اى فيما لم يكتمل . . »(٨) ومن هنا فمحاكاة المسرح للحياة ليست سوى محاكاة لاختلاف مستويات الحقيقة ، ونسبية الصدق ، وتعدد الشخصية . وهنا يقترب اسلن تماما من المفهوم المسرحى لبيرانديللو .

هذا البعد الفلسفى الذى يضفيه اسلن على مفهومه على ماهية المسرح ووظيفته مصدرة ـ كما هى الحال عند الكثير من المثقفين الغربيين فى العصر الحديث ـ تأثير افكار كارل يونج عن الفن التى تقرر ان « العمل الفنى شىء اشبه بالحلم »(٩) ، وان « رؤية الفنان يحوم حولها شىء (. . .) يوحى لنا بالغموض الميتافيزيقى والخفاء الغيبى »(١٠) وان هذه الرؤية أنما هى « تعبير رمزى حقيقى . اى تعبير عن شىء موجود بذاته ، لكنه معروف معرفة غير تامة »(١١) .

هذا التعميق للنظرية من جانب اسلن لا يلغى الوظيفة الاجتماعية ، لكنه يعدلها فتصبح اجتماعية ـ سيكولوجية ـ فلسفية . فادراكنا « لوضعنا كمخلوقات انسانية على هذه الارض » يشمل هذه الابعاد الثلاثة . باعتبار أن الوجود الإنسانى لا يقتصر على احد ها ، ولكنه يضمها فى كل موحد . وبالتالى فالمسرح المعاصر فى مجتمع حديث معقد التركيب ، شديد الوعى بذاته وبسرعة تطوره ، لا يمكن ان يهتم بجانب دون آخر . وانما على المسرح المعاصر ، كما يوضح دوفينيون : ان يهتم « بكل المواقف الجمعية والفردية »(١٢) والمسرح بهذا المعنى « تجريب للوجود الجمعى والفردى . ومجال التدريب الذى تنعكس فيه الامكانات الحقيقية . لندخل الحرية فى العالم »(١٣) . وهذا هو نفس ما يثيره مارتن اسلن من افكار من خلال منظور آخر ، فى كتابه « تحليل الفن الدرامى » حين يعرض لمشكلة « الحقيقة » المختلف عليها بين دعاة الاهتمام بالمشاكل الاجتماعية ، واصحاب المفاهيم الشعرية فى المسرح ، فيوضح ان تلك مشكلة زائفة ، ويقول ان « كتاب المسرح الذين ينوهون بالجانب السياسى والاجتماعى ، يركزون كل اهتمامهم على الحقيقة الخارجية الوحيدة (. . .) بينما هؤلاء الكتاب (. . .) الذين يركزون بحثهم على دلالات الاستبطان الشعرى ، يميلون إلى اهمال وصف وتحليل « الحقائق » الاجتماعية لصالح الحقيقة الداخلية . وبعيداً عن ان يكونوا مصورين للعالم كما هو ، فان مسرحياتهم تنتمى الى عالم الحلم . لكن عالم الحلم هذا حقيقى عندهم وعند جمهورهم . تماما كما يكون عالم الحقائق المادية عند البريختيين . واكثر من هذا فان مؤلفاتهم يمكن ان يكون لها المضمون السياسى الواسع المدى مثل الواقعية الاشتراكية عند الكتاب الذين يفضلون هذه الصيغة للالتزام » .(١٤)

ان وظيفة المسرح فى عصرنا وظيفة يشارك فيها الكتاب جميعا وينهضون بمسؤوليتها معا على اختلاف تصوراتهم وايديولوجياتهم . فنحن كما يقول اسلن فى كتابه « مسرح العبث » : « نعيش فى عصر تحول ـ اكثر من أى وقت مضى ـ عصر يتميز بتعدد محير للأفكار (. . . .) وكل عنصر فى تكوين ثقافة العصر يجد لنفسه تعبيرا فنيا مختلفا »(١٥) فتعدد الاتجاهات الفنية فى المسرح ، انما هو نتيجة تعدد وتشعب وتعقد الافكار فى عصرنا . وثراء المسرح المعاصر يقاس بقدرته على احتواء ثراء الفكر المعاصر . وعظم مسؤولية المسرح فى عصرنا الراهن تقاس بتعدد وظائفه التى تفرضها طبيعة الحضارة الحديثة .

وهكذا فالنقاد المحدثون ـ ومعهم اسلن ـ لم يعد فى مقدورهم تصور وظيفة احادية للمسرح . وانما هم يطالبون بوظيفة مركبة تتوازى وتتوافق مع بنية الحضارة المعاصرة ◆

الهوامش

١ ــ انظر : رينية ويليك واوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محيى الدين صبحى ، دمشق ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأداب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٧٢ ، ص ١٢٠ .

٢ ــ Esslin (Martin), Anatomie de l'art dramatique Paris, editions Buchet Chastel, 1979, r. 120

٣ ــ جان دوفينيون ، سوسيولوجية المسرح ، ترجمة حافظ الجمالى ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى ، ١٩٧٦ ، ج ٢ ، ص ٤١٣ .

٤ ــ د. ابراهيم حمادة ، مقالات فى النقد الأدبى ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٢ ، ص ٦٤ .

٥ ــ Ess lin (Martin), or. cit. r. 130

٦ ــ Z bid. r. 109

٧ ــ Z bid. r. 110

٩ ــ جان دوفينيون ، م . س ، ص ٤١٤ .

٩ ــ كارل يونج ، علم النفس التحليلى ، ترجمة نهاد خياطة ، دمشق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٨٥ ، ص ٢١٢ .

١٠ ــ ن . م ، ص ٢٠١ .

١١ ــ ن . م ، ص ٢٠٢ .

١٢ ــ جان دوفينيون ، م . س ، ص ٣٦٩ .

١٣ ــ ن . م ، ص ٤٠٦ .

١٤ ــ Esslin (Martin), or cit., r. 136

١٥ ــ Z id, The Theatre of the absurd, London ، cox and wyman Ltd., 1968. r. 22

تعليق على كلمة مارتن إسلن في يوم المسرح العالمي ٢٧ / ٣ / ١٩٨٩ م

ج . ع . حافظ

يتحدث مارتن إسلن فى كلمة يوم المسرح العالمى لعام ١٩٨٩ عن وظيفة المسرح فى عصرنا الحاضر . ولعله من المفيد والضرورى دراسة مقولته للتعرف على دلالالتها ورصد موقعها من النقد الغربى الحديث الذى يعبر عن مرحلة حضارية متكاملة .

ومقولة اسلن عن وظيفة المسرح جديرة بالدراسة لأنه ناقد ارتفع ، فى بعض كتاباته ؛ إلى مستوى التنظير ، خاصة فى دراسته عن « تحليل الفن الدرامى » . حقا لا توجد لاسلن دراسة مستقلة ومتكاملة عن نظرية الدراما . إلا أن آراءه فى هذا المجال العلمى متناثرة فى ثنايا كتبه ، خاصة هذا الذى اشرنا إليه .

ونلاحظ فى البداية ان اسلن ـ فى كلمة يوم المسرح ـ لا يحدد وظيفة المسرح من فراغ ، وإنما هى عنده ـ كما هى عند غيره من المنظرين ـ مرتبطة ارتباطا وثيقا ، ومستنده إلى مفهومه عن ماهية المسرح التى يحددها بانها « مرآة تنعكس فيها (. . .) حياة الجماعة ومشاكلها » .

وتشبيه المسرح بالمرآة من الصيغ القديمة المتوارثة التى نجدها خاصة عند كتاب المسرحيات الشعبية ، مثل بيكسير يكور فى خواطره عن الميلودراما ، ووصفه لها بأنها « مرآة العالم » . وهى صيغة معادلة للمقولة التى يرددها النقاد ، نقلا عن الفيلسوف دى بونالد ، من أن « الأدب تعبير عن المجتمع » . مثل هذه الصيغ التى تعبر عن بديهيات تتصف ـ كما يؤكد رينيه ويليك استاذ الأدب المقارن ـ بالغموض والإبهام[1] وتثير التساؤلات ، وتحتاج إلى ايضاحات وتفسيرات . ولقد اتخذت هذه الافكار العامة صيغتها المادية فى سلسلة مقالات عن « ليون تولستوى مرآة الثورة الروسية » نشرها لينين فى الفترة من ١٩٠٨ ـ ١٩١١ واوضح فيها أن الأدب صدى أو صورة اساسها العلاقة بين القاعدة المادية للظروف الاقتصادية والعمل الأدبى . وهى نظرية سادت فى روسيا ، كما اثمرت اتجاهات نقدية محدودة القيمة فى الغرب خاصة فى فرنسا .

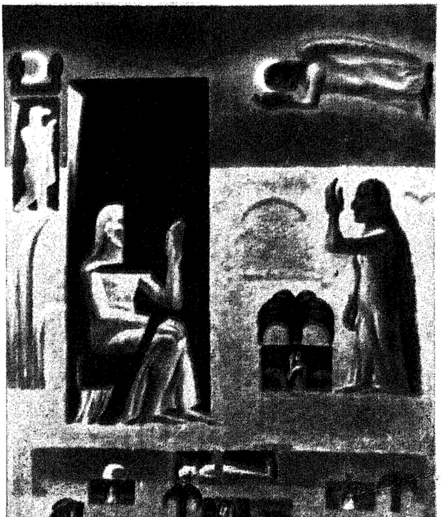
وقد يبدو لأول وهلة ـ نتيجة للاسلوب المكثف لعالمية يوم المسرح ـ ان إسلن هنا يردد مقولة المادية التاريخية من أن الفن مجرد صدى أو انعكاس للواقع الاجتماعى . لكن التكوين الفكرى لاسلن ـ كما تدل عليه مؤلفاته ـ على النقيض من ذلك . ولابد لنا كى نفهم تصوره عن ماهية المسرح من أن نضيف إليه مفهومه عن الجمهور الذى يشكل عنصرا اساسيا فى الظاهرة المسرحية . ان اسلن يؤكد أن الجمهور يقف أمام هذه الصورة التى تعكسها له مرآة المسرح « مستحسنا حينا ومستنكرا احيانا ، قابلاً بها تارة ، ورافضا لها تارة أخرى » . وهذا يعنى أن المسرح لا يقدم للجمهور صورة حرفية للواقع .

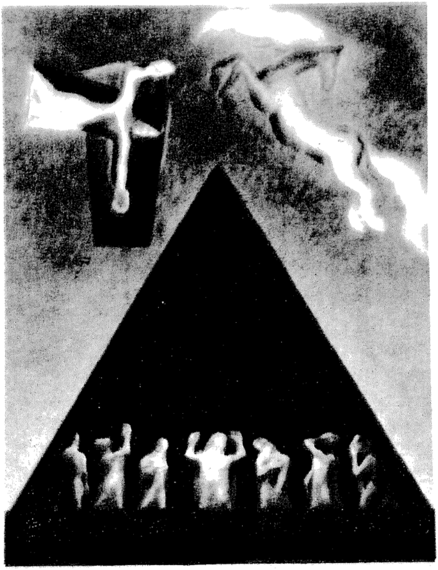
وقد سبق لاسلن أن شرح فكرته هذه بالتفصيل فى كتابه « تحليل الفن الدرامى » ، وكان ابرز ما قاله فى هذا المجال هو أن « هاملت يتكلم عن المسرح كمرآة تنعكس فيها الطبيعة . وفى الحقيقة . فإنا اعتقد أن المجتمع هو الذى ينعكس فى المرآة التى يقدمها له المسرح . فالمسرح ، وكل اشكال الفن الدرامى ، يمكن اعتبارها مرآة يتأمل المجتمع فيها نفسه »[2] وتفكير اسلن هنا متوازيا مع تفسير دوفينيون ، لنفس حديث هاملت عن العرض المسرحى من أن « المسرح يضع الحقيقة موضع البحث ، فالتمثيل المسرحى ليس مجرد لهو بوجوه خيالية ، بل أنه يتوسل بوجوه مخترعة لكى يفرض على الإنسان صورة ما يتصل به أو يخصه »[3] .

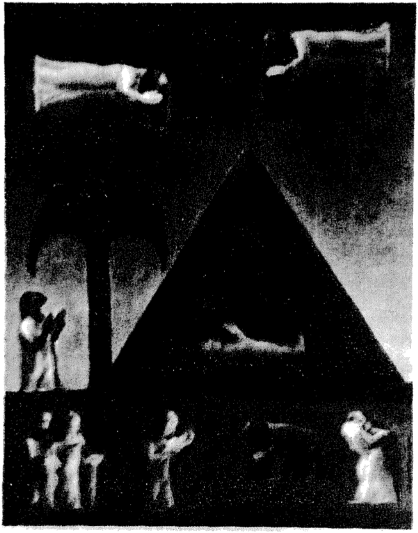
وكل هذا يفيد بان اسلن يرى أن المسرح محاكاة . وهى فكرة متفق عليها منذ ارسطو . ولكن الخلاف بين المنظرين انما هو حول طبيعة هذه المحاكاة وكيفيتها . أما اسلن فيرى أن المسرح لا يحاكى محاكاة حرفية ، إنما هو ينقل الواقع من خلال الرؤية الخاصة بالكاتب ، وأن هذه الرؤية ليست بالضرورة متوافقة مع صورة المجتمع عن نفسه (كما هى الحال فى مفهوم الدراما الكلاسيكية الفرنسية) . وهو هنا يتفق مع جمهرة المنظرين فى أن المسرح محاكاة للواقع ، الا أنها تتجاوز هذا الواقع . وفى هذا

البقية صفحة ١٥٤

الحرية والتاريخ المصرى
جولة فى معرض صبرى منصور









نحت من المرمر للفنان اللبنانى جوزيف بصبوص .



باليه للفنان المصرى أدهم وانلى .

